الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب تصدر
عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

في العدد





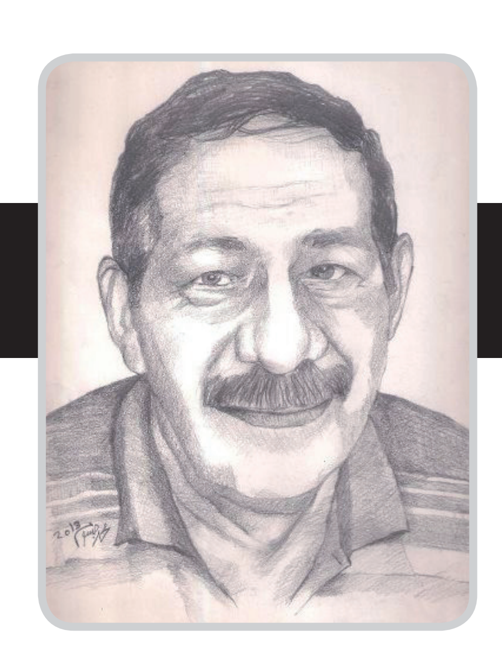
من ذاكرة المدينة - شارع العباس



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب
تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات





كلمة العدد

تدرك أسرة تحرير الرقيم وهي تخطو خطوتها الأولى في ميدان المعرفة والثقافة والأدب من أنها أمام أسئلة كثيرة وملحة لا يمكن إغفالها أو تجاوزها بسهولة ، أسئلة متراكمة في التراث وفي الأدب والفكر والفن ، تحتاج إلى أعادة النظر وتحريك مياهها الساكنة أو بالقليل التنبيه عليها كجزء من مشاركة توسيع دائرة المعرفة التي يمكن أن تحدث في سياق المواضيع الجادة الساعية للغة القراءة والحوار وأنماطها ومؤثراتها مع التطرق إلى التمثيل المنهجي و الرؤوي كأفكار متوازنة مع المتغيرات والمستجدات على الساحة الثقافية .العربية أو العراقية تحديدا .

ومن اجل ذلك انفتحت الرقيم على عدة محاور موزعة على مجالات الفكر والنقد الأدبي والثقافي والترجمة والتراثيات بالإضافة إلى السيرة والشهادة والتجربة الفنية ، كذلك وفرت هيئة التحرير مساحة مناسبة للنصوص الإبداعية و للخطاب الفني بفروع مكوناته المسرحية والتشكيلية والسينمائية لكي يتسع خطاب المجلة في طرح المضامين بمختلف ألوانها وأشكالها وتعزيز دورها في مقاييس الأبعاد المشتركة لتفعيل مكانة البنيات وتحولاتها القيمية والثقافية القائمة على التجديد والتحديث وتكريس تداولها والخوض في سياقات تجاربها المتعددة .

إننا نحرص على تواصل الرقيم واستمرار عطائها..مازالت هناك مبادرات طيبة تريد أن تكون للثقافة وطن وتسعى لبلورة حضورها في المجتمع ، ولذا نقول لا نتوخى الحذر في هذا المطبوع الجديد من أجل المغامرة بل من أجل أن تأخذ الحقيقة رهانها من الخطاب في وظيفته وجوهره وهذا هو ما نسعى إليه .

وأخيرا:

أن هيئة التحرير وهي تضع بين يدي قارئها اللبيب مجلة الرقيم تعرف أن أمامها أشواطا متعددة من المراحل التي تنتظر صيرورتها وتكوينها لكي تحقق ما تصبو إليه في عالم المطبوعات الورقية من جهة وعالم المعرفة من جهة أخرى ومع كل ذلك يحدوها الأمل أن تكون لها مساهمة جادة و فاعلة في الواقع الثقافي .

رئيس التحرير

سمات الكتابة
في أبعاد حكاية بغداد المعاصرة
النص السردي وأفق تأصيل المدينة*



عباس خلف علي



تسحبنا هذه العتبة إلى سؤال جوهري مفاده ...لماذا بغداد ؟ هل أنّ تراثها وتاريخها وأحداثها كفيلة أن تستدعي وقائعها استدراك المعقبين للوقوف على ما جرى أو ما حصل من تبدل في ثيمة المدن نفسها اجتماعياً ودينياً واقتصادياً وعسكرياً أو أنّها من المدن القلائل التي تمتلك عالماً ساحراً وملفتا بكل تقلباته ومتغيراته ، أو لأنّ هذه المدينة لها وجهان أكثرهما غرابة ومفارقة في آن واحد ، الأول فيه سطوع ولمعان والآخر خفوت وتشظي ، وفي كلا الحالتين لا تتبرأ المدن من لوثة الإقحام لصانعي الحكاية ، فكل المبررات يسعد بها المنتج في ثراء حكايته الجديدة .. التاريخ كما يقول الناقد باقر جاسم محمد (١) ليس احتفاء الموثوقية على مقولات بعينها بوصفها مغرية في التداول والاستدراج لذا حينما تكون مادة للنص الأدبي الأمر مختلف في الرؤى والأفكار عن أدوات المؤرخ في تلاصقه مع الأحداث واندماجه الكلي معها .. الروائي العراقي لا يختلف عن غيره إزاء مواجهة الأحداث في تركيب مادته الخام أمام كم هائل عاشته بغداد كمدينة ليست رئيسية أو عاصمة أو حاضرة خلافة فقط بل لأنّها محتوى لمضمون أوسع وأشمل نستطيع أن نسميه قطب الرحى لكل قضايا العراق تاريخياً واجتماعياً وسياسياً ، ولذا لم يكن عفوياً استغلال هذه النتيجة إزاء القيمة المطلقة لخصوصية المدينة التي تحمل بين طياتها أسئلة كثيرة في تحولاتها ومتغيراتها التي لم تنكسر أمام العقبات الكبرى التي تراوحت مابين غزو مدمر وسقوط حتمي في أن تعيش كالعنقاء .




يقول صموئيل بيكيت(٢) :- كتب جويس عن مدينة مطاردة في الواقع ومقصية عن الحديث عنها جهارا والمخبرون السريون يبحثون في الحقائب عمن يحمل أثراً عنها لم تخف عنه طموحه في كتابة نصوص (مواطنو دبلن) ليكون رمزاً وهويةً لها ، بعد أن فقدت دبلن كل شيء .

فهذا يعني أننا أمام قيمتين لا يمكن لهما الانفصال عن بعضهما هما الذاكرة والمدينة بحيث تصبح عملية التلاحم بينهما ذات وشائج مترابطة ومتماسكة لا يمكن الإفلات منها بسهولة ، المدينة تفوق التصور وممكنات التحديد ، إنّها عالم من التحولات الطوبوغرافية والأنطلوجية لم يكن التاريخ فيها المادة الوحيدة، ولذا نجد السارد بصورة عامة والعراقي على وجه التحديد في تعامله مع المدينة متشعباً وغير منكفئ على زاوية ثابتة ، إشاراته تتوزع في دلالاتها على مختلف الاتجاهات،التاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية، ولكن يبقى السؤال قائماً وملحاً بعض الشيء وهو،كيف يستعيد النص قراءة خيوط الواقع تقول الكاتبة نورية الرومي(٣) إنّ مفهوم الواقع ليس الواقع كوثيقة إنّما هو واقع فني يحول الحدث التاريخي أو التجربة الحقيقية إلى تجربة فنية ويؤكد ذلك المستشرق الإنكليزي روجر آلن من أنّ الوثيقة يفترض أن تتحول إلى مرويات ذات أبعاد رؤيوية وإلّا تعود إلى مادتها الأصلية ..نبع الحكاية وصلتها التاريخية ، ومن ذلك نستشف أنّ المدينة كمكان جغرافي له سماته ومميزاته وعلائقه الأخرى المتمثلة بالتاريخ والحوادث ، الذاكرة إذن تراسل مطلق مع هذا الفضاء ، ويضيف باشلار صلة التفاعل الحسي والوجداني الذي يعزز من أواصر الألفة والحميمية ، فهذان العنصران يعتبرهما فلادمير بروب في مورفولوجيا الحكاية أساسية في التوليد والتخليق لبناء العمل الفني ، هذه المقولات إذا أردنا أن نطبقها ونماثلها على صيغة التقارب مع الأعمال الروائية العراقية وبالخصوص تلك التي استثمرت مدينة بغداد كمحور مركزي تتمفصل حوله ممكنات الحكاية فإنّنا سنجد مستويات متعددة في البوح السردي والتي ذكرها د. نجم عبدالله كاظم (٤)في كتابه – التجربة الروائية في نصف قرن - على شكل مراحل وهو يقصد البداية التي تشكل



فيها الفن الروائي في العراق وإن كنا بالفعل لم ندرس البداية الحقيقية والجادة للكتابة الروائية في العراق باستثناء بعض الكتابات على حد علمي التي قام بها د. عبد الإله أحمد ود. شجاع العاني ود. محسن الموسوي ود. صبري مسلم والناقد فاضل ثامر والكاتب عبدالقادر أمين ومحاولات د . باقر جواد الزجاجي وغيرهم التي أسهمت في إثراء هذا الجانب الذي يفتقر إلى دراسات معمقة كالتي نلمسها في أغلب القراءات المصرية مثلاً في تناولهم لهذا الموضوع ، عموماً ، لا نريد أن نخوض في مسار هذا التاريخ بقدر تعلقه بموضوعنا ..فإنّ هذه المراحل التي نشأت مع محمود أحمد السيد (في سبيل الزواج ،ومصير الضعفاء) والتي وصفهما د . عبد الأله أحمد وإن كانتا بسيطتين في معيارهما الفني إلّا إنّهما يعدّان مؤشران في دخول هذا العالم الذي لم يكن مسبوقًا في العراق وعليه توالت بعد ذلك الكتابات الأخرى ليوسف متي وعبدالحق فاضل وأنور شاؤل وذنون أيوب وشالوم درويش وجعفر الخليلي ومن قبلهم عطا أمين رائد بما أُصطلحَ عليه بقصص الرؤيا وغيرهم ،





كانت المدينة حافزًا لتجليات الأبعاد الثلاث النفسية والاجتماعية والسياسية في الكتابات السردية ورغم أنّها في الأغلب تبدو متأثرة بواقع المدينة الفسيح والكبير إلّا أنّ ردود فعل القص لا يتجه ضمناً لهذا المنحى وإنّما يتخذ من المكان وعاءً ليس إلّا ....للوقوف على مثل هذه الحالة نرى أنّ أغلب الكتابات تتنقل بين أمكنة بغداد وأحيائها وأزقتها وشوارعها وسلاطينها وحكامها وطبيعة الناس فيها وكأنها مرآة عاكسة لما يجري أو أنّها تستعير أفكار بعض النصوص سواء كانت مترجمة أو عربية وتعيد صياغتها من جديد أو أنّها تستلهم من تراث السرد في الملحمة والمقامة والسيرة الشعبية أو من أدب ألف ليلة وليلة شكلاً للتجانس أو فرصة للتعبير عن الحكايات التي تأتي غالباً تقريرية ومباشرة ، بينما المرحلة الثانية كانت أكثر التصاقاً وتماسكاً في طرح المضمون ، بحيث لم تكن أجواء بغداد ساكنة أو مستقرة وثابتة في طبيعة السرد ، بل إنّها لجأت إلى الخصائص والوظائف في معالجاتها السردية ومنها استطاعت أن تشكل ما يمكن تسميته بالواقعية الانتقادية ، التي لا تخفي البواعث الأيدلوجية أن تكون محفزاً لهذا التوجه كما هو واضح في نشيد الأرض(٥) لعبد الملك نوري التي قال عنها عبدالرحمن طهمازي نشيد الأرض نقد الضعف الذي تسببه الظروف غير الأصلية. إنّ أشخاصها غير راضين عن حياتهم، غير مسرورين يعرفون المسافة الحساسة بين رغباتهم وتحققها الفاشل. لا يمكن النقاش عن مصائرهم التي لا تقبل الاستئناف فهي مخططة اجتماعياً ونفسياً ويلزمهم الحل من خارجهم: طفل ينذر طفولته للرجولة، ريفي تثيره المدينة وتصطاده، رجل يحكم المبغى حياته الجنسية من دون تلطيف، نادلة مقهى متهيبة من أنوثتها، مدمن خمرة يجمع أسباب إدمانه بولع، رجل متعطل، اجتماعياً، يحفر ثغرات جديدة في عطالته.. ضحايا ضعفاء يقيس بهم النظام قوته.ونزار عباس في – مياه جديدة - بعد ما يلتصق بالمدينة كل صفات التفاهة والرتابة كما يقول عنها رزاق إبراهيم حسن في كتابه (المدينة في القصة العراقية)يجد البطل أنّ المدينة ستولد جديدة بالسيول السمراء الحاقدة ...أمّا المرحلة التالية(٦) فكانت متميزة في التعبير عن المتناقضات عبر بناء فني متجدد مخترقًا النمطية السردية المكررة بنسق تتسع فيه الرؤيا والتحليل والتكثيف والتجريب وتعد النخلة والجيران واحدة من الأعمال المهمة في هذا التحول من حيث التقنية وسماتها الفنية الناضجة في استلهام أمكنة الصراع أي تحويل الأجواء العامة التي تتمتع بالخصوبة كمادة خام إلى معنى حقيقي للتعبير بدلاً من التسطيح والمباشرة في تناول السارد إلى الموضوع ، حيث نجد البؤر تنفتح على مجمل المكونات التي يؤثثها النص ، الزقاق الذي يطل منه صاحب الدراجات أو الخان الذي تجتمع فيه العوائل والمقهى في تقابلاته الاجتماعية والغرف المكتظة وهي تراقب عن كثب مخططات مؤجلة وتتسع أيضًا الأحياء لتشكل كلًا منها وحدة خصائص جديدة في التوظيف، ولعل الحكم على رواية النخلة والجيران بهذا المنظار لا يلغي السمات الفنية الناضجة لبعض الأعمال الروائية العراقية التي صدرت في بداية الستينات مثل أعمال فؤاد التكرلي وشاكر خصباك وموفق خضر وغيرهم من رواد هذه الحقبة التي تكاملت فيها أغلب العناصر الفنية القادرة على توليد سياقات متنوعة فنلاحظ على الرغم من اقتراب النص إلى طبيعة الواقع

المعاش في اللغة والأسلوب فإنّ السارد يعرف كيف يتماثل معه من خلال خلاصه الأيديولوجي والسياسي و أن يجعل من المادة الحكائية فضاء ثقافياً متنوع الأغراض والوظائف ، هدفها الأساس تشكيل حقيقة أخرى موازية في لغزيتها لما يمكن أن يكون تعبيراً عن طبيعة الصراع النفسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يعانيه الفرد ..

المعالجة الفنية للمدينة :

إنّ الغطاء الأمثل للعديد من النصوص لتمرير أفكارها تجري غالباً في المدن التي تستيقظ دائماً في الذاكرة لصلاتها المتشعبة في فواصل الثقافة والمعرفة ومدى تأثيرها على مدى قرون شفاهياً وتدويناً وإمكانية تأصيلها فدائماً تكون مثل هذه المدن منبعاً لتراث ضخم من الأقاويل والتراجم والسير والأحداث والحكايات والأجواء التي تتحرك فيها ومدينة مثل بغداد لا تستبعد فصول حكاياتها عن المدون في الماضي ولا في الحاضر أو في المستقبل ، إنّها تمثل الإغواء في عملية الاستقطاب ولذا اتخذت منها أغلب السرود كمكان أثير لمسرحة الأحداث ومعطياتها الفكرية، وحسب تقديرنا المتواضع أنّ ذلك يعود إلى نقطتين أساسيتين ، الأولى أنّ بغداد إذا كانت تحمل مضمون الريادة في تمحور مختلف العلوم والفنون والآداب حولها فإنّها تحمل أيضاً طابع النقيض في الجهل والخوف والحرمان ، فهذا التفاوت أو التباين يضع مثل هذه المدينة في دائرة السؤال المقلق والمحير في تكوينها وصيرورتها ، النظرة التاريخية كما يقول جورج لوكاش لا تعني إعادة واستنباط العلل المترتبة عليها بقدر ما تلهب في داخلنا شعورًا غامضاً على التحري والتمحيص لمجمل التحول والتبدل الحاصل في زمن لم نعد نراه ، إنّه إدراك لقيمة مستباحة زمنياً من أجل المراجعة ، وهذا حافز بحد ذاته أن يكرس له المبدع أدواته إزاء ما يمكن أن تمنحه المدن التاريخية ، تلك المدن التي أختلف بشأن ضعفها وقوتها الرواة وعلى مدى اختلافها وتمظهراتها تفتح شهية متابعة الجري وراء الحقيقة التي قد تتوارى أحياناً ، والنقطة الثانية التي نعتقدها أكثر تأثيراً على طبيعة المُنشيء أو السارد هي جينية/ متوارثة لا يمكن أن تفقد أواصرها بسهولة ، وتتمثل بالأجواء والتقاليد والأعراف التي تنسج علاقاتها الإنسانية المختلفة إلى درجة الاندماج الكلي مع معطيات المدينة التي يمكن أن تضرب في جذور الأحاسيس والوجدان . هذان السببان شكّلا من وجهة نظري الشخصية عوامل نفسية واجتماعية في أن تمنح مدينة بغداد على وجه التحديد وجها للكتابة النصية ،الكتابة التي ترتوي من معين طيف المدينة المتنوع.. ناسها وشوارعها ، حكامها القدامى والجدد ، باشاواتها وأفنديوها ، مقاهيها ومزاراتها، كنائسها ورهبانها فرماناتها ومراسيمها ، محرروها وغزاتها ،دروبها الضيقة وساحاتها العامة ،شواطئها وظمأها سرائرها وأسرارها وهكذا يستعيد النص فرضية البيئة والقراءة إزاء مجمل دلالات الصور المانحة سلسلة من السيرورات التي تبني نفسها استناداً إلى انتقاءات سياقية تنظم وفقها عملية التدوين ، هذه المعالجة لم تكن واضحة عند الرعيل الأول للسارد العراقي بل كانت قائمة على تداعيات الذات والانصهار في الهموم اليومية ومشاكلها الضاغطة تكتب أحياناً بطريقة مباشرة وتقريرية ضمن دائرة النزعة التعليمية والرومانسية والعاطفية وعلى المجمل تكون خالية من أي رؤية فنية واضحة المعالم وكأنّها مرآة تعكس ما تراه ناهيك عن الأسلوب الذي يتراوح بين المقالة والخطابة وفي هذا الصدد يقول عبدالأله أحمد :-بأنّ هذه الحقبة لم تنتم بالمعنى الدقيق لمصطلح الفن القصصي حتى لو استثنينا البعض فإنّ ضعف العلاقة بين هذه الكتابات يندرج ضمن المحاولات إن صح التعبير باتجاه هذا الفن ، ولكن تبقى لهذه المحاولات قيمة فنية لا يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها وهي أنّ هذا الرعيل يعد المؤسس الحقيقي لبلورة الإسهامات المشرقة لعملية تحول الكتابة التي أدت إلى تعدد آليات الكشف عن رؤى العالم بحيث لم يحصر بؤرة الاهتمام في منطقة واحدة بل وضع السارد كل شيء الايدولوجيا والمقولات الفلسفية والتحليلات النسقية في موضع تساؤل ،وعلى هذا الأساس تميز السرد بلون يباهي الواقع بجماليات البحث عن المعنى ويضاهي بحضوره الأثر والتأثير ، ومن هذا المنطلق تفهم الروائي كيفية تحديد الموضوعات واختيار الأساليب و المقتربات المكانية لكتاباته التي تعبر عن وحدة الانتماء والهوية .

وبذلك يحق لنا أن نعيد طرح سؤالنا السابق لماذا بغداد ؟ وهنا لا يمكن أن نغفل عن دلالة المدن

الكبرى علائقها بشبكة آليات الانبعاث والتكوين والصيرورة بحيث كلما تباعدت فيها المسافات تقاربت الملامح وتشاكلت مع بعضها ، فإذن هي العلامة أو الرمز الذي لا يكاد تختفي ومضاته عن دورة أفلاك النصوص .

المصادر والإحالات

١-نقد مفهوم القانون في الخطاب التاريخي ، باقر جاسم محمد ، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ٢٠١٢

٢-صموئيل بيكيت كاتب مسرحي أشهر مسرحياته (في انتظار كودو) ، كتب في بداية مشواره الأدبي دراسة مهمة عن جويس ، أشار لها الكاتب المصري رمسيس عوض ضمن مادة مقالية بعنوان جيمس جويس أمام المحاكم المصرية وهي تتحدث عن منع رواية عوليس في بريطانيا وأمريكا وكيف تعرض المؤلف مثل بطل روايته ليبيولد بلوك للأذى والاضطهاد ، تم اطلاعي على الموضوع عن طريق الإنترنيت ليومي ٥و٦ / ١٢ أسم الموقع الساخر ،المنتديات العامة ، حديث المطابع ، جيمس جويس رائد الرواية الحديثة .

٣-نورية الرومي باحثة وأستاذة جامعية ، عبارتها التي وردت في المتن هي بالأصل من مداخلة لها حول تجليات الخطاب السردي / الرواية الكويتية تحديدا ، الذي هو من ضمن بحوث ضمها كتاب ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر المنعقد ٢٠٠٤) اصدر على هامش سلسلة عالم المعرفة ٢٠٠٨ .

٤-التجربة الروائية في العراق لنصف قرن ، متابعة تاريخية وتحليل موجز لأبرز المحاولات الروائية ، نجم عبدالله كاظم ، الموسوعة الصغيرة العدد ٢٦٣ التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية بغداد / العراق .

٥-الدكتور محسن الموسوي ذكر بأن جيل الخمسينات التي بدأت تباشيره أواسط الأربعينات من خلال ما أسماه بالجيل الفني الذي أخذ يسوق كتّابه الرئيسيين وخاصة عبدالملك نوري نحو البحث عن الأشكال والتقنيات الفنية التي يستطيع أن يعبر بها عن المتغيرات الجديدة ، أنظر ص ٢٩ من كتاب التجربة الروائية .

٦-لم تكن فكرة الأجيال أو المراحل موضوعة مهمة بقدر ما يراد منها تأشير لواقع السرد العراقي ومدى إمكانية استخدامه للتقنيات الحديثة ، أنظر موضوعنا تشابهات النص واستجابات التلقي المنشور في مجلة الكلمة الإلكترونية التي يرأس تحريرها د.صبري حافظ العدد ٢٨ لسنة ٢٠٠٩ .

*هذه الورقة قدمت في فعالية بغداد في السرد العراقي للفترة من ١٩-٢٠ / ١٢ /٢٠١٢





اللعبة الإيروتيكية
في تحولات التخَيل



أسامة غانم

في رواية «التشهي»(دار الأدب -٢٠٠٧) للعراقية عالية ممدوح,يظهر الفعل الجنسي على أنّه عنصر إنساني فعال ،في استراتيجيات السرد،وفي الإيروتيكية ، ويساهم في صنع المعاني المختلفة المتفرعة منه :السياسية,السوسيولوجية,التاريخية ،الأيديولوجية,وهنا بالذات تبرز السياسية التي كانت متوازية ومتداخلة ومضمرة للفعل الإيروتيكي ،كل ذلك يشتغل عبر الذاكرة الفردية لبطل الرواية،وبعض الشخصيات الأخرى –كيتا,المغربية،يوسف،ألف-,وهذا يجعلنا نطرح على أنفسنا سؤالاً:هل الذاكرة الذاتية تتماهى مع الذاكرة التاريخية ؟ رغم إنّ الذاكرة الفردية مطلقة –بمعنى أنّها ذاتية بحتة- والتاريخ لايعرف إلّا النسبي كما يقول بول ريكور ،ولكن التاريخ الشخصي يكون ملحقاً وتابعاً للتاريخ العام(= الشمولي) وبهذا تكون ذاكرة الروائيةوالقاريْ –خاصة العراقي- مشتركة في التفاعل والتجربة لتاريخ العراق المعاصر,وزمن الاحتلال الأمريكي ،مما سوف ينتج رؤية ابستمولوجية خارج النص السردي,تزيد في تفاعل الاتصال القرائي وتعمقه من الداخل ،فالخارج (=التجربة) له انعكاساته وإمكانياته في ترسيخ الداخل (=القراءة) ,فالقراءةفي روأية التشهي هي همزة وصل بين العالم الروائي للنص والعالم الواقعي للقارئ,وبهذا تحولت عملية القراءة الى وسيط لإعادة التصوير ،لإعادة التشكيل,فإنّ نقطة بداية الاتصال تبدأ من المؤلف لتكون نقطة نهايته عند القاريء ,ومن دون :





"قاريءيتملك عالم النص ،لاوجود لعالم يمتد أمام النص، إنّ النص هو بنية في ذاتها لذاتها،وإنّ القراءة تحدث للنص بوصفها حدثاً خارجاً وعرضياً(١) ،فقد يكون القاريء فريسة الاستراتيجية التي اشتغلت عليها الروائية وضحيتها ،مادامت هذة الاستراتيجةمخفية في أعماق النص ،ولأنّ تماسك الاسترتيجية أكانت مخفية أم ظاهرة فإنّ نقطة انطلاقها يكون في الجانب غير المرئي من النص الأدبي .

تبدأ الرواية وسرمد برهان الدين الذي لم يكمل الخمسين بعد،المترجم ،والمنفي في لندن،والشيوعي السابق،بمخاطبة ذاته:ماذا ألم بي وبصاحبي-ص٢ ،وصاحبه هو قضيبه (ذكَره) الذي أصيب بالضمور والانكماش الى حد الاختفاء ,نتيجة السمنة المفرطة ,ودخول الذكر مرحلة اللاعتيادية حيث أنّه لم يختف كلياًولكنّه بقى لاينتصب أبداً ،إنّها اللعنة ،لأنّهَ كان يعتبر عضوه الوسيلة لإثبات وجوده ((بيولوجيا))في ممارسته للجنس مع النساء ،بينما كان هذا الانغماس غير الطبيعي يدلل ذهنيًا على تستره على فشله في المواجهة عندما كان في العراق ،وفي أوربا لاحقًا ،فالجنس هو التعويض :((إنّ عضوي المسن كان يجامع من أجل اللاشيْ ،من أجل الفراغ والتلاشيْ،من أجل الآخرين،لا من اجلي أنا-ص٨)).

إنّ اختيارت القراءة في التشهي هي اختيارات مشفرة أصلاً فيها، وتستدعي قارئًا يتجاوب معها,وعندها تتكشف بلاغة الرواية المتركزة على الروائية عن حدودها,وهنا علينا التأمل في لحظات ثلاث ،تقابلها ثلاثة محاور متجاروة ،متميزة ، وهي :

١ -الاستراتيجية كما يتدبرها المؤلف وتتوجه إلى القاريْ.

٢-تسجيل هذة الاستراتيجية في تصور ادبي .

٣- استجابة القاريْ باعتباره إما فاعلاً أو باعتباره الجمهور الذي يتلقى (٢) .

وإنّ القول بأنّ الروائية تصنع قراءها قولٌ يفتقر الى جدلية المناظرة،قد تقوم الرواية بايجاد قراء جدد ،نعم ،ونعني بذلك القاريْ الشكاك،فإنّ القراءة ماهي إلّا عملية جدلية بين النص السردي والمؤلف الضمني ،جدلية ترغم القاريْ للرجوع إلى ذاته.



وهذا ماحصل في "التشهي" حيث قامت عالية ممدوح بتوصيل رؤيتها للأشياء إلى القاريْ المتلهف لمعرفة مافي سطورها , من دون أن تكشف له مفاتيح اللعبة ,و من دون أن ترشده إلى المداخل , قد وضعته في عملية الاكتشاف ,والسير فيها رغمًا عنه ,فإنّ عالية ممدوح في غموضها هذا ,وتضليلها للقاريْ ,قد قامت بتحريره من ذلك في الوقت ذاته , مع إحالة النص الروائي إلى ذاته ,ليكون مؤوَلاً إحالاته وشفراته في مواجهة القاريْ,الذي تتحول قراءته عندئذ إلى قراءة تأويلية .

وإنّ سلطة سرمد برهان الدين الصورية في الكتابة والذهنية في القراءة ,تتوزع عليهما بالتساوي,وذلك حينما يبدأ الجسد بالتحول إلى مسخ ,إلى جسد ميت عملياً (إخصاء +سمنة متوحشة) ,لكن مع وجود التفكير ,بكل استيهاماته وشبقيته ..وفعاليته ,أو سيرته الحياتية معجونة بسيرته




الجنسية , وهذا يذكرنا بمسخ كافكا عندما يستيقظ صباحًا وقد تحول إلى حشرة ,مع بقاء عملية التفكير , ويتحاور مع أهله عبر باب غرفته الموصود وهو في خضم تفكيره بوظيفته وبمقابلته لأهله , فقد عمل كافكا على مسخ جسد بطل روايته كله ,حيث حوله إلى صرصار ,بينما عالية ممدوح مسخت قضيبه (ذكره) فقط,مع تشويه الجسد بالسمنة المفرطة ,ففي هذا التوافق - المتنافر ,تبرز عندنا الصور المضمرة والمختفية ,وهنا وفي هذة الحالة تعمل القراءة على إظهار غير المكتوب في النص .

ويتفأجا القارئْ و سرمد من موقف طبيبه الباكستاني (حكيم الصديقي) ,عند مراجعته له في عيادته في لندن ,بل وتكون أقواله متسمة باللامعقولية والشطط مع سرمد ,موقف غير متوقع ,وسرمد في قمة معاناته وتفكيره بصاحبه الذاوي,المنكسر الضعيف,المنكمش –ص ١٢, ١٤ – يسمع صوت طبيبه الخالي من أي أمل :

أنظر إلي ,في هذة اللحظة أريد أن أقول شيئاً لنفسي وليس لك فقط ,أبداً لم تكن أعضاؤنا ذخراً لنا,أعني ذخيرة وطنية .دائماً هناك ذلك الأمر المثقل بالغم,الضمور,الأنكماش وربما الاختفاء - ص ٣ الرواية.

جملة تحمل من الدلالات – الرمزية الكثير , بانفتاحات تأويلية مختلفة متعددة,وخاصة(ذخيرة وطنية) دلالاتها التأويلية واضحة وهي الموت المجاني في حروب عبثية , واذا علمنا أنّ سرمد قد مر بعدد من حالات الاختفاء , اختفائه عن العراق بسفره إلى لندن المصمم من قبل أخيه مهند لكي يستولي على حبيبته ألف ,مطالبته من قبل دور النشر باخفاء اسمه من على أغلفة الكتب التي يقوم بترجمتها ,وأخيراً اختفاء جزءاً من جسده:

- كنت اتحذلق على حالي وأنا أحسب الاختفاء ضروريًا في بعض الأحيان , قلت ربما هو اختفاء لحقبة من عمري / ص٤ الروية.

- ابتسمت بدون مناسبة حين عادت إليَ ملاحظات دور النشر التي كانت تفاوضني مازحة أو جادة :" عليك بالاختفاء ,نعني اختفاء الاسم ,اسمك"ص٥ الروية.

- بالتاكيد هو إغراء حقيقي أن يختفي عضوك , كأنّ هناك مصلحة عليا مرتبطة بالاختفاء ص٣ الرواية.

تتكئْ بنية رواية التشهي على قضيب سرمد , أداة المتعة الجنسية , لقد جعل أدونيس الجنس أداة للتجاوز , وخلخلة السائد , وتقويض سلطة المحظور" والخروج منه إلى واقع ميتافيزيقي , لأنّ الاستغراق في الجنس ينقل الإنسان إلى عالم آخر بعيد , متناسياً ذاته المادية الواقعية "(٣) بينما بطل التشهي اتخذه وسيلة لإثبات وجوده ولتعويض فشله , ثم تنبثق حين ضمور الذكريات والاستيهامات والمشاهد ,ويكون الجنس/العضو هو نقطة الانطلاق نحو استكشاف المخفي , وذلك باستعادة سيرته الجنسية مع أربع من عشيقاته : فيونا لنتون الأربعينية ذات الشعر الأشقر الداكن الأستاذة في المعهد البريطاني في بغداد التي فتحت بأيديها أكمام شهواته الداعرة ,وإفساده بينْ ساقيها وهو مازال في الثانوية ,ومازال ضائعاً مابين "الاستمناء والتشهي" , وهي المرأة المشعة برائحة وماء المضاجعة ,والرغبة المخيفة المقذوفة من قصص ألف ليلة وليلة, إنّها تضاجع مثل كاهنات معابد أور وبابل اللواتي جعلن أجسادهن متعة لكل عابر سبيل ,إنّها التي "تموت وتعود مابين ساقي ومائي فتبتكر صرخات لم أسمع مثلها من قبل – ص ٢١ الرواية" , إنّها الغواية بذاتها ,بلحمها وشحمها,إنّها المرأة التي تعيش للجنس وبالجنس ,إنّها تضاجع لكي تستمر في الحياة ,وإنّ كل ماعرفته عن السيدة فيونا الأسكتلندية ,جاء على لسان سرمد ,ولنستمع إليه وهو يصفها بدقة متناهية :

ترفعني إلى أعلى وترفع ذكَرَي أعلى,أعلى كثيراً ,أعلى من الأعوام والبلدان واللوردات وملكات وملوك بريطانيا العظمى وكأنّها تجهزني لتقنيات لم أجربها بعد ,تدلك وتمسد كل شيْ بيدها بقدميها بظهرها وبطنها ويتم الأنفجار فأشعر أنّني بللت وجهها وشعرها ورقبتها ونهديها.كانت تأخذه بيدها وتجعله يصب كما يشاء على أطراف وأجزاء بدنها,فتضحك بطريقة شيطانية لم أسمع مثلها –ص ٢٠ الرواية ,فهي تزداد إشعاعاً وهو يزداد عتمة ,في قولها له ,وهي تحمحم :سأدربك وأعلمك .سأطبخك على نار جسمي حتى تتصاعد رائحتك من داخلي ,من جوفي ولساني فأنا خليط من كل شيْ,منك ومني .وأنت بكر تغرف على عجلة وبلا تركيز-ص١٩الرواية .

وبسبب مثل هكذا مقاطع وغيرها,منعت رواياتها



,فتقول في إحدى مقابلاتها في مجلة نزوى الثقافية العدد ٦٧ :"فكتبي شخصياً كلها ممنوعة في بلدي وفي بلدان عربية لا أقدر على تعدادها ,وأنا شخصياً ممنوعة من زيارة بلدان عربية لأنّني لاأملك جواز سفرعراقي ."وللأسف الشديد إنّ كثيراً من المسؤولين في مجال الثقافة قد نصبوا أنفسهم فقهاء عليها أي الثقافة ,ولكنّهم هم فقهاء للظلام ,ولايستطيعون أن يميزوا مابين الواقع والخيال ومابين الحقيقي والحلم,فعالم السرد غير (= يختلف) عالم الواقع ,وبالمقارنة ,فإنّ شخصيات الروائية نفسها (هي "غير واقعية تماماً, وغير واقعية ايضًا هي التجربة التي يصفها القص.وفيما بين واقعية الماضي و لاواقعية القص يكتمل التفاوت واللاتجانس) (٤) .

أمّا كيتا عشيقته البرلينية ,الشيوعية السابقة,خريجة جامعة كارل ماركس بدرجة امتياز, أوّل ماتعرف عليها في بيت أحد أعضاء الحزب الشيوعي العراقي بلندن, ونقرأ وجهة نظرها في أحداث العالم وفي علاقتها مع سرمد ورأيها في الشيوعية ,من خلال اشتراكها في السرد ,إضافة الى وجهة نظر سرمد فيها ,وعلاقته الجنسية معها ,وللدلالة الرمزية على ذلك لنتأمل ماتقول له كيتا في أثناء الجماع على لسانه :

(أسمع أنت لاتضاجع لكنك تنتقم ,أخبرني ,هل جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذة وممن ياعزيزي- ص ٢٢ الرواية).

هذا يذكرني ببطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال "وإشكالية علاقاته مع نسائه,في فقده السيطرة على نفسه عندما يكون في الفراش معهن , لحين قتله زوجته الإنكليزية ,فالانتقام ماهو إلّا نتيجة حتمية للتراكمات السايكوسوسيولوجية وترسباتها ضدالاستعمار والاضطهاد والعنف والاستغلال ,والصراع بين الشرق والغرب ,والرؤية المشوهة لكل منهما ,ولكن سرمد كان يعمل على الانتقام من ذاته بتعهر جسده لحد أذية الآخر ,أحيانا ,لأنّه فقد بلده إلى الأبد من دون أن يكسب بلدًا آخرًا(ص-٧٤).وهذا حال الشيوعي المهزوم مهيار الباهلي أحد شخصيات رواية "وليمة لأعشاب البحر ",فإنّه يغرق نفسه في تجاربه الجنسية ,والالتذاذ بها,عبر استعادتها كل مرة بشكل آخر لكي ينسى أين هو , ويلتقي في هذة الرؤية مع سرمد عندما يقول :

(أمّا وطني أنا ,فهذا البانسيون وهذا الجسد) . بل نرى أنّ رؤية سرمد أكثر تطرفًا في ذلك ,حينما يقول :

(فعضوي هو الآخر أحسبه وطناً-ص ٩٩ الرواية) هم مهزومون أمام حكوماتهم وأنظمتهم الاستبدادية ,وليس ذلك فقط بل مهزومون أمام أنفسهم , عندما يحصرون ذاتهم في أصغر مكان في العالم ,في الجسد- المكان ,ولكنهم في اللاشعور, يبحثون عن المكان الأول,"لأن من بين جميع الأمكنة الحقيقية والمجازية علانية واستفزازاوجمالا هو الجسد"(٥),وهو الذي يشكلالمكان الأول الهنا أيضًا كما يقول بول ريكور,وبإمكاننا أن نتعرف على مدى قوة وسحرية الجسد لدى عالية ممدوح في أدبها ,وماذا يشكل عندها هذا الجسد حينما تصفه بطريقة مليئة بالخشوع والتعجب :

(أتذكر دائمًا جسد السيدة افتخار عاهرة الحي الذي كنا نسكنه وهي تحت العباءة وتمشي وراء جسمها يسابقها حيوانًا لامثيل له) (٦).

وعندما يكون هو مع مجموعة من الضيوف ومن ضمنهم كيتا في ضيافة السيدة هنكا البلغارية ,وهو يتحاور معها يشطط خياله في رسم صور فانتازية لأعضائها الجنسية مع اقتحامه العنيف فيها :

رفعت كيتا رأسها وابتسمت في وجهي .كنت أشاهد في تلك الابتسامة مبيضها ومهبلها وبالحجم المكبر .شاهدتها وأنا اخترقها على السرير وهي تئن وحبات العرق لاتقوى على مسحها فأمسحها بشفتي .كانت بين ذراعي وهذة الضحكة كانت تصلني كهديل (الفختاية) فوق تيغة حوشنا بالوزيرية .ص-٢٦ الرواية.

ومن المفارقات العميقة في رواية التشهي أنّ أغلب شخصيات الرواية من الشيوعيين السابقين :سرمد برهان الدين –كيتا –نسيم جلال–الطبيب السوري يوسف – أبو مكسيم - واعتقد انّ ذلك كان مخططًا له مسبقًا وبقصدية عالية من قبل الروائية ,فالقيادات سقطت مع سقوط جدار برلين ,فكيتا تقول عن نسيم وهو عينة من شيوعيي الخارج :"كان يردد وهو داخلي :إنّ الشهوانية السياسية لا تصل إلى الشهوانية الجنسية –ص ٣٢ الرواية ",بل إنّ البعض منهم قام باستغلال الشيوعيين الهاربين من البلد ,مثل أبو مكسيم ,الشيوعي المتأمرك





,ذي اللهجة العراقية –الإيرانية , الذي يقدر أن (يدحرج رؤوسا كثيرة وفي أوقات قياسية وليس بيده وبدون شفقة تذكر ..إنّه متفرد –ص ٤٠ الرواية),ليس ذلك فحسب بل إنّه كان يقوم بعقد صفقات مشبوهة , وأعمال قذرة , ورغم ذلك كان يضع البازباند في مكان من جسمه , إنّها الازدواجية ,وإنه السقوط الذي جعلهم يبررونه عند دخولهم تحت خيمة المحتلين , ويبررون العولمة والانفتاح , قد أصبحوا بياعي كلام , إنّ هذا يجعل القاريْ / الناقد في منزلة الرائي المتأمل ذاتيا ازاء المعاني التي نسميها التاريخ التي تطرحها عالية ممدوح بصورة مباشرة صادمة للبعض , فقد عملت على اقتحام تابوات الجنس والسياسة لبلد فيه حرب تلد أخرى ,فهي تقول لوكالة فرانس برس:

كيف تلاحق بلدا بالكلمات والسرد والشخصيات وهو يحتضر مابين قوة الاحتلال وبين الخراب والجرائم والمليشيات التكفيرية .

هنا تتوضح لدينا مفارقة المعنى ,التي تعمل على تصعيد وتزايد القدرة التأويلية عند القاريْ,وتعمل أيضًا على تحقيق الفكرة الاستراتيجية التأويلية التي توحد الروائية والقاريْ,فالفكرة تقوم بوظيفة حلقة الوصل بين المعنى المتواجد في النص والمعنى الواقع خارجه ,بل تتعدى ذلك لتكون بين معنى المؤلف ومعنى المؤوَل ,لضمان مشاركة المعنى بين المؤلف والقاريْ معًا ,وبهذا نستطيع الجمع بين ذاتية المعنى وسمة التأويل السوسيولوجية .

أمّا المغربية أمينة التي أطلق عليها أبو مكسيم البيضاوية , فكانت بنت إقطاعي , تعمل في موسسة للأدوية في لندن , وهي زيرة رجال , وكانت تحب أنوثتها والكشف عنها,وتنام مع من تشتهيه ووقت ماتشتهي ,وهي باختصار شديد السكرتيرة والمترجمة الاستثنائية , وهي ليست لها أي علاقة أيديولوجية /سياسية مع أي جهة ,إنّها تمثل الشهوة المنفلتة , وهي بالنسبة إلى سرمد :" كانت أكثر نسائي شبقًا وسخونة وضحكا عاليًا –ص ١١ الرواية " و " كانت ألذ النساء ألى حياتي –ص ٨٠ الرواية ",وتقول له حين تشاهده في حالته الغرائبية:

إنّني أفهم صاحبك أكثر منك ,سرمد ,مدينتك تدك دكا وأنت غير قادر أن تدكني بوردة –ص ٠ ٨الرواية) , هل أصبح الجسد /الوطن غابة من القبور في هذا الترهل المتمثل بالاحتلال والاحزاب الدينية والأمية والقومية ؟! إنّ العجز لايقتصر على الجانب الجنسي وإنّما يشمل : العجز اليوم أمام المحتل كما بالأمس أمام الطاغية ,ومايتركه ذلك من خراب وتدمير للنفوس وللأمكنة , إنّ في رواية التشهي تتداخل الزمكانية عميقا ,وتتداخل الشخصيات والوقائع , حيث الكل تراهم موجودين في كل صفحة من الرواية ,وإنّ هذا التداخل لايشعر به القاريْ,لذا ينبغي "الاعتراف ..أنّ عالية ممدوح تمتلك أهم (الشفرات /المفاتيح) في الكتابة الروائية ,ليس لأنّها تجيد قواعد اللعبة بمهارة فائقة ,وإنّما لأنّها تفتح مجال اللعب على الروائي الدال المفتوح على مستويات متعددة من الأصوات ,بما في ذلك الكيفية في خلط الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والأحداث "(٧) ,وعليه يجب أن نضع لقراءتنا هذة هدفًا في دراسة التضمينات والصور المتعددة والشخصيات المختلفة ومناقشتها بحيادية ومن ثم ربطها بالجوانب السياسية والسوسيولوجية والتاريخية والأيديولوجية ,لكي نتمكن من العثور على الشفرات /المفاتيح ,ضمن سياقات الجدلية /التأويلية وانفتاحاتها على الجوانب الثقافية الحديثة .

إنّ المميز في التشهي ,هو عندما نقوم بتحليل مضامين الرواية وارتكازاتها ,ورؤيتها , وتحولاتها التخييلية - السردية,لانستطيع تناولها بعيدًا عن شخصيات الرواية أبدًا ,وإلّا كانت مبتورة ,ويسقط التحليل في فخ التجزئة القسرية , بمعنى أنّ أي دراسة تتناول الرواية ,ولاتعرج على الشخصيات كأنّها تكون تبحث في القشور,ولاتستطيع تجاوز المربع الأول ,وللتداخل العميق في سردية النص :الزمكانية ,الشخصيات ,الأحداث , تداخل الحوارات ,تمفصل شكل الرواية.مثلا تبدأ الرواية بمقابلة سرمد للطبيب الباكستاني ,بينما هذا الحدث في حقيقة النص يكون قبل ذهاب سرمد إلى باريس للعلاج في مصح صديقه الطبيب يوسف ,فالتسلسل الزمني في هكذا رواية قد ألغي تمامًا ,لأنّ النص كله مبني على الذاكرة ,فهي رواية –ذاكرة ,لتتحول قبل نهاية الرواية إلى رواية –مذكرات على شكل مخطوطة :

- فلا أقدر على إعادةتركيب ماضيّ فجميع من سردت شذرات عنهم في هذة الكراسة ينفلتون من التجانس ولا أريد أن أبرهن من خلالهم على أي



شيْ....كلهم حظروا إلى هنا ,في المخطوطة ,كل الأسماء التي ذكرتها هنا,وحتى لو حضر أصحابها مرة واحدة فقط, سوف أقوم بتعدادها وليس حسب التسلسل ... حتى دخل الشقر تلك البلاد .ص ١٢٣ – ١٢٤ الرواية)

التشهي ,الشهوة ,الاشتهاء,مفردات متعددة تلتقي في تشهي , الرغبة الملحة والشديدة في ذلك الشيْ ,الجنس ,الطعام ,الملابس ,الكتابة ,السياسة الخ : كنت اشتهيها واشتهي تحولاتها ص ٢٨ .

الشهوانية السياسية لاتصل إلى الشهوانية الجنسية ص٣٢ .

- أنت اشتهيت أن تكون روائيا أو حكائيا ص١٣٤.

فأنا أحب الأكل والمضاجعة ص٤ .

فهذا الجسد الذي تملؤه الشهوة ص٩٥ .

أرجوك ياسرمد تعلم الهدوء هو أكثر قوة واشتهاء ص ٥٦ .

شهوة الدمار ,وشهوة القتل المجاني ,واشتهاء الأخضر الابراهيمي "هكذا يسمي العراقيون عملة الدولار فئة المائة كنكتة " , وتشهي الخراب الضاربة أطنابه في كل زاوية ,وشهوة الغاء الآخر على الهوية ,وشهوة الاحتلال في استباحة الشعب والوطن ,وتتجلى براعة الروائية في الإحالة للسمنة إلى عملاء الاحتلال :"السمنة جعلتني رهن ذلك الاحتلال "ص٩٢ . ولقول كيتا له :"أن الغرب والشرق دمر بلدك فكنت تفتي علي بصوت ممرور ,ربما ,البلد يغري بالتدمير أليس كذلك ؟ ص٤٤ " ويتساءل سرمد بخبث مبطن عن معنى اسمه واسم بلده :"ترى مامعنى اسم سرمد ,ومامعنى اسم البلد ,ذاك الذي هناك؟ " ف سرمد= الأبدي = الأزلي ,فكيف ذلك مع وجود عضو متعطل "مصاب " , بينما الطبيب حكيم يضعه في مربع الموت ,وذلك لعدم قيام عضوه بواجباته الجنسية :لماذا لم تمت ؟ولاحل كان أمامك إلّا الموت , أنت أصلًا كنت مخصصا للموت ,عضوك الكريم تخلص منك ص٣ ,هنا توقف يهدد تجربة الأبدية هذة :في موت القضيب ,هكذا تستمر المعركة بين الأبدية والموت ,لكن العلاقة بين الأبدية والموت لاتمحَى , أمّا رمز مهند , فهو لايحتاج للتفكيك أو التأويل العميق ,فهو يمثل السلطة الدكتاتورية ,القمعية , المستبدة , قبل الاحتلال,وهو ضابط مخابرات , وكان يستعين بكل شيْ من أجل تحقيق مآربه ,بالفتيات الجامعيات وموظفات فنادق الدرجة الأولى والثانية ونساء السياحة والخطوط الجوية , لقد قام بفتح شركات ومطابع ومجلات وصحف لتغطية أنشطته الاستخبارية (ص١٢١) , وأسس وكالة مصرفية في بيروت سماها هندس ,تورية لجعل الاسم - مهند = السيف = القتل ,البطش ,الدم - و العمل يتوافق تمامًا مع اسم الوكالة ,ففي اللهجة العراقية هندس تعني الظلام الدامس , حتى أخيه سرمد لايسلم منه : "لا تتأفف كثيرا فلدي تسجيلات لك ولألف وانتما بلندن في غرفة نومك وفي الفندق .للبيضاوية وهي تصبغ شواربك وتحممك مثل حيوان رخوي لاتهش ولاتنش .لكيتا وأنتما بالحمام سويا وأنفاسك الرقيقة تمسحها من على الزجاج لكي ترى وجهيكما بالمرآة –ص ٤٧. " ,بل إنّه كان أفظع وأخطر من ذلك ,لوجوده في شبكات مشبوهة وخطرة ,معه أبو مكسيم الشيوعي ,وأبوالعز الفلسطيني ,إنّه بؤرة الشر الأسود ,المعجون بالغموض والخيال ,والقسوة والإغراء ,فهو متوحد باطنيا متناقض ظاهريا .

يقول روب غرييه:"الرواية بحث عن واقع لن يوجد إلّا بعد الانتهاء من الكتابة ",أمّا في التشهي ,فالواقع كان موجودًا أصلًا قبل كتابة الرواية ,فالرؤية السردية عبّرت عن الواقع المتخيل بعين ثاقبة ,واختزنت كل المتغيرات والحالات التي عصفت بهذا الواقع المأساوي, فقط نقل إلى عملية التحولات التخيلية ,ففي هكذا نص ايروتيكي ينظر إليه على أنّه لعبة ,تمنح المؤلف والقارئ إمكانية إنتاج معان وعلاقات لانهائية وللقارئ وحده حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص الإيروتيكي ,وقد طور بارت الارتباط بين القراءة والخيال في مواضع عدة ,فهو يتحدث في كتابه "لذة النص " عن العلاقة بين القراءة والتخييل الخلاق ,ويحدد لاحقًا فعالية القراءة بوصفها شهوانية "حلم- قراءة ",بل يكرس ذلك ويعمقه عندما يضع الأنا /الآخر/ العالم في علاقة جدلية عرفانية من خلال القراءة حيث تصبح "رغبة في الآخر وعشقًا للجسد"(٨) . وهذة العلاقة الجدلية-العرفانية في تقديس الجسد ,نعثر عليها في علاقة ألف بسرمد ,حيث وهو في وضعية الانهيار الكلي يجعلها بجانبه (يتذكرها بحميمية) ,ولايستطيع التخلي عنها : "مرضي هو شهيتي لبطنها وفخديها وصدرها ,لجميع أعضائها ولذاتها وتعاستها –ص ١١٠ الرواية " وينسى




جميع الفروج التي ضاجعها باستثناء فرج ألف ,اختزال في الجسد وفي التوحد وفي الذاكرة ,أمّا هي فتكون الجهة الأخرى للجسد المتشاركين به , المنعتقين منه,والمتوحدين فيه ,رغم فناء عائلتها بيد مهند ,فالأب الدكتور رياض البغدادي وجد مقطعا بمشرطه ,وسيف شقيقها تبخر ,و والدتها المهندسة المعمارية أصيبت بفالج أقعدها (ص١١٦-١١٧) هي بقيت على موقفها المتحدي والمعارض بينما هو وقف (على الحدود القصوى مابين الجريمة والجنون .ص ١١٧) وقام برحلة اللاعودة منها (رحلة التخلي والخيانة)كما يسميها هو .

وباختصار شديد ,نقول إنّ سرمد إنسان لامنتمي ,ويتجلى ذلك في ذروة موقفه العبثي من الآخر والعالم ,حيث يتماهى مع ذكّره ,وذلك عندما يسأله يوسف عن مرجعه يكون الرد متسمًا باللامعقولية ,وباسقاط جميع الثوابت :"نظرت في عينيه تمامًا ,فتحت أزرار معطفي الصوفي وسترتي أيضًا مددت يدي إلى ذكّري وأشرت عليه قائلًا بتمهل شديد :

- (هذا...)ص ١٢٧ الرواية .

من الواضح هنا أن القاريْ كما الروائية تماما ينغمس بصورة فعالة في خلق نص جديد ,نتاج لتداعيات شخصية يستثيرها النص الأصلي ليجعل لذة عملية القراءة ترتبط بالاحساس المفعم بالذات ,ذلك الأحساس الذي تفيد القراءة في بلورته ,رغم انشغال القاريْ في استبطان النص وتأويله ,لينتهي بالتأويل الذاتي لذات ما وذلك لمعرفة نفسها ولمعرفة الذات الأخرى . وتتجلى قصدية المؤلف المختفية وراء النص ,عند إشارة سرمد الى ذكّره بكل برود ولامبالاة ,ليس إلى حاجتها للتفسير والفهم فقط بل إلى الاستيعاب المقترن بفرز المعنى ,الذي يعمل على "انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء ,وتلك هي القوة المرجعية الأصيلة للنص ...ويسعى التأويل في مرحلته الأخيرة إلى المساواة والمعاصرة والاندماج بمعنى المشابهة .وتتحقق هذة الغاية بمقدار مايحقق التأويل معنى النص للقاريْ الحاضر "(٩) ,ولتتحول الصور الوجودية إلى صور مجازية ,وهذا مايسميه غادامير بانصهار الآفاق حيث "ينصهر أفق عالم القاريْ بأفق عالم الكاتب .ومثالية النص هي الرابطة في عملية انصهار الآفاق هذة "(١٠),وهنا تكون للخيال وظيفة تأويلية محددة في دعم ومساندة المعنى ,وامكانية طرح الأسئلة الحقيقية الأبستمولوجية .

وباستطاعتنا العثور على تحولات التخييل الإيروتيكي ,بصورة جلية مع عمق في تمايز هذة التحولات ,وتشظيها ,حيث تتلبس الجنس والسياسة ,وذلك في قول ألف : آه سرمد ,الجنس معك يشبه التحريض ضد كل شيْ,كلا ,ليس هو الثورة أو التمرد كما تقولون في السياسة .الجنس معك يتبدل وينقلب من حال إلى حال فيجعل أشيائي الصغيرة في داخلي تنتقل من مكانها . تعرف ,أشتهي لو كنت منحرفة بطريقة من الطرق ,أعني,الجنس يظل أمرا مفتوحا على الدوام ,يتغير في كل ثانية ,يصير أنواعا وأنواعًا ولاتكفيه التأطيرات والتنظيرات أوالتعابير الشعرية- ص ١١٤ الرواية) ,إن هذة التحولات لاتخضع لأي شيْ ,لاللتأطير ,ولا للتنظير , بمعنى أنّها مفتوحة ويشتغل اللامتوقع واللامخطط فيها .

ألف ..من هي ؟إنّها المعيدة في الجامعة التي كانت جزءا من مؤامرة مهند لإقصاء أخيه سرمد إلى خارج العراق , من دون أن تدري ,لكي يستبيحها , وليذل سرمد من خلال جسدها بتعهيره من قبله ,وتدخل العملية الجنسية معه أيضًا في نطاق تحولات التخييل الإيروتيكي , في صورة سلبية ,يقول لسرمد :اسمع ,خراء عليك وعلى ألف التي كانت تضاجعني وهي تحلم بك فوقها وأنا أعرف ذلك ولانحتاج لاهي ولاأنا إلى أي إثبات ولكني أبقى داخلًا فيها ليس بقوة الرغبة واللذة وإنّما بشروط العداوة والبغض الذي يركبني وأنا أركبهاص٤٦)اسمها أول حروف الأبجدية ,أر, مليْ بالألغازوالسحر ,إنّه نوع من " الترانيم السومرية " ,وملحمة كلكامش , وأناشيد التوراة ,"هل هو هكذا ,حقيقي وخرافي ".

وليس من الممكن أبدا , من دون قراءات معمقة ,وتأويلات تستند على مستلات من النص أن ننشيء عملية ترميزية دلالية ,فمثلا هل اسم ألف "رمز إلى السلطة التي ظل الشيوعيون العراقيون يحلمون بها ويغازلونها عن بعد "(١١), فمن خلال قراءتنا تستنبط الرموز وخاصة نحن محكومون بسياقات الحياة التي يقوم عليها الوعي الجمالي/ التاريخي /التأويلي ,وأن عالية ممدوح كانت متعمدة في عدم اعطائها اسم صريح , فقط حرف ,لايخضع





لاي معنى مادي , المعنى يولد من بين وقائع ألف ,لذلك ينبغي (التسليم بلغة الخلق التي عبرها يوجه الإله خطابه .بيد أنه لايمكننا الانغلاق في فكرة مفادها أنّ"المعنى "لا يستعمل في الخطابات والكتابات فحسب ,وإنّما أيضا في جميع الإبداعات البشرية بحيث تكون قراءة وفك الرموز نشاطا تأويليا) (١٢) .

الفهم التأويلي لقرائية النص يضعنا أمام ثلاثة إتجاهات قصدية :قصد المؤلف,قصدالقارئْ ,قصد النص ,وبهذة العملية تنشأ جدلية – حوارية ,تتجاوز ديالكتيك هيجل بين النقيضين ,فما بين السمنة المفرطة و ضمور الذكّر,ومابين اليسارية المتطرفة والصفقات المشبوهة ,ومابين فكر سرمد المتناقض ودموية مهند الثابتة ,ذلك كله تتبينه في إنتاجية النص المقروءه ,وإنتاجية المؤول ,ولكن ليس بالضرورة أن يتطابق مع ماقصده المؤلف !فقرائية النص انما تحكمها قوانين وآليات مضمرة في داخل فعل القراءة ,غير قوانين وآليات عملية الكتابة ,وهذا يكرس بأنّ القارئْ/ الناقد هو كائنا تاريخيا ثقافيا .

إنّ القصدية الثلاثية تلك ,تكون خاضعة لثلاثة مفاهيم غاداميرية أساسية وهي : التفسير , والفهم ,والحوار .

التفسير هو إيضاح شيْ ما ,أمّا الفهم من خلال التفسير يتكشف لنا نهائية الفهم الإنساني ,فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا ,أو تكثيف وعينا لمعرفتنا بالآخر وبالعالم ,فالفهم عند غادامير يمثل :اللغة .الجدل . التاريخ ,أمّا الحوار فهو يتضمن التفسير والفهم , لكنه يتجاوزهما ,الحوار يتسم باللانهائية , وهو وسيط التواصل مع الآخر .

ويتساءل البعض لمعرفة كيف يصبح النص إيروتيكيا ؟ بداية علينا معرفة العلاقة التفاعلية بين النص والجسد ,ومدى عمق العلاقة التي تربطهما ,إذ يمثل الجسد مجموعة من الرموز والعلامات والإشارات ,بشرط أن لاتقع في المخيال السردي الإباحي ,بل أن تتشكل في القراءات الثقافية المتعددة والأنساق المختلفة , مع رؤية متجذرة إنسانيا , وبهذا المفهوم نستطيع أن نكّون رأيًا عما فعله مهند بـيوسف, لنبدأ بأقوال سرمد فهي سوف تكون مدخلًا ولو ضيقًا ,ولكن سوف تعمل على إضاءة "الفعل"المرتكب :

"كنت أعرف جميع المكابدات التي تعرض لها من ملاحقات مهند ثم الفتك به والتواري من أمامنا أياما طويلة وكيف تمرد على الصداقات كلها وفر إلى جامعة الموصل - ص ٧٠ "

وفي المقطع السردي التالي يعلم القارئْ مامعنى "الفتك به " وماهي طريقة الفتك تلك وكيف :" كل شيْ يفعله بالظلام ..كان يتركني أنزف كما في المرة الاولى حتى يمتلئْ لباسي الخام بالدم الذي بقيت صورته تطاردني حتى هذة اللحظة – ص ٧١ الرواية "

هذا الفعل اللاإنساني ,يترك جرحا مفتوحا نازفا في الذاكرة وفي الجسد عند حاملهما ,مما سوف يترك ذلك على سيرته الحياتية والجنسية مخالبه الغائرة فيهما :

" تزوجت روزالين التي تكبرني بخمسة عشر عاما لكني كنت أعيش بمفردي,اضاجع بصورة مزرية وأصبح أكثر صعوبة إذا ما حاولت المضاجعة مرة ثانية أبدو مجهولًا ,ليس من النساء فحسب وإنّما من نفسي بالدرجة الأولى – ص ٧٤ الرواية " .

هذا الحفر في المسكوت عنه (التغاضي) المضمّن في خطابات الجسد المنتهك يؤدي إلى تفجير تاريخ المكبوت لإغناء الثقافة الأبستمولوجية المعاصرة .

تبدأ رواية التشهي ب "إليه ...و" وتنتهي ب "و..."،بمعنى بداية لم تبدأ ونهاية لم تنته ,فمن هو المدعو "إليه " ؟! ,وال "و..."من الممكن أن يتناسل منها كلمات لانستطيع أن نحصيها, إنّه الفخ الذي تنصبه لنا الروائية , فخ الممكن والمستحيل , الفخ الذي من يستطيع أن يمسك بمفاتيح خرائطه ,قد يكون حل ألغازه ,ومن لايستطيع يكون قد تاه ,والسطور تصبح عنده مملة ,رتيبة ,مسكونة بالظلام الدامس "هندس " ,هذة كانت لعبة عالية ممدوح في السرد – التخييلي ,عندما قامت بخلط كل الأزمنة والأمكنة والشخصيات ,وخلط المواقف ,والروىْ,لتعمل على إعادة كتابة الرواية بالاشتراك مع القارئْ ,إنّها لعبة البلد المسمى العراق في تحولاته :السوسيولوجية .السياسية ,التاريخية . الثقافية. إنّها اللعبة التي "يضخون ثلاثة أنواع من السموم القاتلة في عروقنا ومع هذا لايقضي علينا – ص ١٣٧ الرواية" ,لعبة أن أكون أو لا




أكون ,وهل سيبقى اسمه المريض العراقي ؟وهل سيظل نائم في دواخله أو سيطول غيابه عن الوعي ؟ او ستظل "تعيش في مكان آخر وهذا الآخرهناك" ؟ أسئلة تتناسل منها أسئلة ,والإجابة أظن أنها عند الآخر الذي هو: أنا. أنت .هم . ولكنها ستكون ملغزة ,ملغومة .

وياتيه صوت ألف من شريط مسجلة سيارة يوسف وهو في الخلف ورأسه ملقى في الخلف ,وهما ذاهبان إلى النورماندي:"فما عليك الاّ البقاء حيًا فهذا وحده يفقأ عين مهند من قبل وعيون الشقر من بعد ...ماذا عسانا نفعل لكي ندون مايحصل ,وأية لغة علينا أن ندون بها ,فالعربية سوف تتحول إلى نشارة خشب , وكأن هناك لعنة سرمدية تتعقبني ولغتي ,اللعنةعلى الاسم والحرف والفعل والمفعول به ,ودجلة المخنث – ص ١٣٥ الرواية ".

يتساءل بول ريكور في مفتتح كتابه "الذاكرة ,التاريخ ,النسيان "‚سؤالين :من ماذا هناك ذكرى ؟لمن هي الذاكرة؟ (١٣) ,إنّ الذاكرة هي التاريخ للإنسانية , فمن ليس له ذاكرة ليس له تاريخ ,ومن هذه الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية ,وتفاعلهما فيما بينهما جدليا , تنتج سوسيولوجيا الذاكرة الجماعية التي بدورها تعمل على خلق التاريخ ,الحامل في دواخله :الأنا ,الآخر . وهذا مانشاهده في شرائط التسجيل التي تبعثها ألف لسرمد :فهي تاريخ شخصي وتاريخ بلد .

إنّ الرسائل والتقاريرالخاصة والوثائق لسرمد كمخطوطه "باعتباره قطعةً من الماضي, ليس هو حامل التراث ,بل إنّها استمرارية الذاكرة ,فبواسطتها ,يغدو التراث جزءا من عالمنا الخاص " (١٤),وهذا ماشتغلت عليه عالية ممدوح كما قلنا ,من خلال الجمالية الإيروتيكية ,المستندة على الذاكرة السوسيولوجية ,بآفاقها المفتوحة .

الهوامش والإحالات

- إنّ مصطلح الإيروتيكية يدخل ضمن نطاق النقد الثقافي ,وتكون مديات اشتغاله وتشكيلاته وتمظهراته واسعة جدًا ,ولامحدودة في الكتابة عن الجسد , وفي رواية التشهي قمت بنحت المصطلح ,وذلك بإضافة مفهوم الجمالية المستعارة من النقد الأدبي ,حيث جعلته هنا يعني الكتابة عن جمالية الجسد .

١ – بول ريكور. الزمان والسرد ج ٣ ,ترجمة :سعيد الغانمي ,مراجعة د.جورج زيناتي ,دار الكتاب الجديد المتحدة ,ط ١ بيروت ٢٠٠٦ ,ص ٢٤٦ .

٢ – م .ن . ص ٢٣٩ .

٣ – أدونيس .الثابت والمتحول ج ٣ ,دار الفكر ط ٥ ,بيروت ١٩٨٦ .ص ٢١٦ .

٤ – الزمان والسرد ج ٣ ,ص ٢٣٦ .

٥ – عالية ممدوح . السفر بأسرار الجسد إلى مدن الباء ,جريدة الأديب العدد ٥٢ في ٢٢ /١٢ /٢٠٠٤ .

٦ – حوار مع عالية ممدوح . جريدة الأديب العدد ٧١ في ١١ /٥ /٢٠٠٥ .

٧ – عباس عبد جاسم .عراقية عالية ممدوح الروائية (عدد خاص) العدد ٥٢ في ٢٢ /١٢ /٢٠٠٤ .

٨ – محمد شوقي الزين .التصوف العرفاني ,كتابات معاصرة ,عدد ٣٥ ص٨ .

٩ – بول ريكور .نظرية التأويل : الخطاب وفائض القيمة .ترجمة : سعيد الغانمي ,المركز الثقافي العربي بيروت –الدار البيضاء ط١ ٢٠٠٣, ص ١٤٥ .

١٠ – م .ن . ص ١٤٦ .

١١ – زهير الهيتي . التشهي والاخصاء ,موقع ايلاف الالكتروني , ٢٠ / ديسمبر /٢٠٠٧ .

١٢ – هانس جورج غادامير .فلسفة التأويل ,ترجمة :محمد شوقي الزين ,منشورات الاختلاف /المركز الثقافي العربي ,ط٢, ٢٠٠٦ ص ٩٠ .

١٣ – بول ريكور . "الذاكرة ,التاريخ ,النسيان "ترجمة : جورج زيناتي ,دار الكتاب الجديد المتحدة ,بيروت ط١ حزيران / ٢٠٠٩ ص ٣١ .

١٤ – هانس جورج غادامير .اللغة كوسط للتجربة التأويلية ,ت أمال ابي سليمان ,مجلة العرب والفكر العالمي ,بيروت العدد٣ /١٩٨٨ .

لقد اعتمدت في دراستي هذة للرواية على النسخة المرسلة بالانترنيت من قبل الروائية الى الصديق الناقد والروائي عباس عبد جاسم والتي ارسلها لي بدوره ,وكانت مطبوعة على ورق A٤ .



غواية الجسد / حرائق النص

الحضور والغياب في الشعر الأنثوي النص الألكتروني إنموذجا



د. جاسم خلف الياس

مدخل (١)

من المتعارف عليه أنّ كل تطور في أدوات الاتصال يعني خلق مفاهيم جديدة للتواصل، والنص الألكتروني من المفاهيم التواصلية التي استجدت في الجانب المعرفي بشكل عام، وهو في الكتابة والتلقي ((ليس تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنّه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته))(١)ولأنّ قراءتي هذه تعتمد في مساءلتها للنصوص على الجانب الإجرائي؛ لذا سأكتفي بهذا المدخل، وبإمكان القارئ التوسع فيه لولزمه ذلك.





مدخل (٢)

ليس الهدف من هذه المقاربة هو وضع مصطلح (الشعر الأنثوي) أمام مساءلة نقدية، وجدل عبثي يمنحه التواجد في الفضاء الذي تواجد فيه مصطلح (الأدب النسائي) وتفرعاته النوعية. أو مزاحمته المفاهيم التي تواجدت في الكتب والدوريات والندوات والمؤتمرات وغيرها بشكل مقبول أمام الذهنية التي تقبلت مصطلح (الأدب النسائي) أو رفضته، بوصفه مصطلحا أيديولوجيا وسياسيا يساير ضرورة مساواة المرأة بالرجل، والدفاع عن حقوقها المهدورة أو المهمشة في أقل تقدير.. وإنّما جاءت اشتغالاتها - أي المقاربة - من حيث مكونات الشعر الأنثوي البنيوية المتعالقة بالحياة الثقافية للمجتمع بشكل وثيق، لا بهدف إثارة الغرائز واللعب على أوتارها الحساسة التي تعزف في فضاءات المتعة والشهوة ، وإنّما كون الشعر الأنثوي ضرورة تحريضية ومكون بنائي يتأسس على العلاقات الحميمية بين الواقعي والمتخيل ، وإنّ جرأة الانتهاك والبوح الصادم وغواية اللغة وفتنة النص والمنفلت من المحظورات وغيرها شكلت تعبيرات متميزة ومشفرة، تمثل أفعال كينونة ومغامرة وجود، أرادة المرأة/ الشاعرة أن تصوغ ذاتها فيه، وتشكل واقعها منه، بخصوصية تؤكد على أنّ (الشعر الذكوري) مهما تقمص فيه الشاعر حجب المرأة بكل تفاصيلها، يبقى عاجزًا عن الوصول إلى أنوثية المرأة وحميمية جسدها المتجانس في الإيقاع والدلالة.

تمركز الأنوثة

شغلت فاعلية التمركز حول الأنوثة المقترحات الألسنية على مختلف أنواعها، بوصف المرأة مجموعة من العلاقات الثقافية، والجسدية، والنفسية، والذاتية ، إذ تشكل ((بداية استيحاء المرأة لجسدها، والإفراج عن أحاسيسها المخبوءة واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفّن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها)) (٢). وبعيدا عن التنظير في خصوصية هذه الفاعلية وعلاقاتها وموجباتها والاكراهات تجاهها، تسعى هذه القراءة إلى معاينة نص الشاعرة دامي عمر (رحيق الصمت) (٣) بوصفه كتابة ملغومة ومكثفة تتجاوز في بنائها وكشوفاتها .

يشكل الاستهلال النصي من جملة مكثفة، جاءت في تركيب نحوي (فعل + فاعل+ مفعول به) ، بؤرة الحلم المتشظي في فضاء علائقي ترتبط فيه المرأة بالرجل والأشياء التي حولها، وفي حدث يرتقب ما هو غائب ((أنتظرك))، وقد جاءت الشاعرة بالفعل المضارع (أنتظر) الذي يدل على معنى في نفسه، ويحتمل الزمن الحاضر والمستقبل، لتؤكد استمرارية الحلم، في تجاوز الوضع اللغوي لصيغة الفعل (الماضي) لو قالت (انتظرتك).





في الصيغة الأولى، أتى الفعل مرفوعا بالضمة، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنا) ، أمّا في الصيغة المفترضة، فيكون الفعل مبني على السكون؛ لاتصاله بالتاء المتحركة، والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، وفي الصيغتين يأتي الـ(كاف) ضمير متصل في محل نصب مفعول به، وهو (الآخر// الغائب// الرجل) الذي وقع الفعل عليه. ولو تمعنا قليلًا في ثنائية الحركة/ السكون للفعلين المضارع/ الماضي، لوجدنا كم كانت الشاعرة موفقة في استخدام هذه الجملة المضارعة، وافتراض تقابلات كل واحدة في التدليل والتأويل. وإذا كانت صورة الانتظار تجريدية في الجملة السابقة، فإنّها ستكون حسية في الجملة اللاحقة ((أحلق في سماء وجهك!..)) بفعل يماثل الفعل الأول، وفاعل يستتر وجوبا، ومفعول به يأتي بصورة حسية يشكلها التضايف اللغوي في مكانين (سماء) مضاف ، و(وجه) مضاف إليه، و(وجه) مضاف، و(الكاف) مضاف إليه، ويبدو أنّ الشاعرة قد عمدت إلى آلية التفعيل والإضافة، لتمنح القارئ فرصة التواجد في بنية الـ(أنا// الحاضرة)/ الـ(آخر// الغائب) بإيحاء يستدعي تفحص الفعل اللغوي. إذ تؤسس الشاعرة نصها بتصوير ضغط الغياب، وقسوته من خلال منظومة لفظية تطغى فيها العلاقة الثنائية، فضلًا عن التشكيل البصري في نقطتين متتاليتين(..)، وعلامة (!) لتؤكد استمرارية الحراك الفعلي للأشياء باستغراب مقصود. ثم تنتقل الشاعرة إلى (فعل الأمر) في قولها:

((تأكد../ أنّك ما بين البحر والسماء / وأنّني... نورسة))

وهذا الفعل الذي ينبني على (السكون) ويكون فاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره (أنت)، وعلاقته بالفعلين اللاحقين، ما هو إلّا حركة متبادلة بين الضميرين المشكلين لفضاء الأنوثة/ الذكورة، إذ يؤدي كل منهما وظيفة الاستجابة أو طلب الاستجابة للضمير الآخر (المستتر وجوبا، الكاف، الياء) لرسم صورة حسية في ضرب تعبيري يقترب من الفنتازيا، وينسج دلالاته متأرجحًا بين التجلي والتخفي، وإذا قديمًا قال الجرجاني

((إنّما قولنا (الصورة) هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على ما نراه بأعيننا)) (٤)

. وعززه قول القرطاجني وجرى مجراه، بقوله ((ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه / خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما)) (٥) . فالعين لا تحتمل هذه الصورة إلّا بشكل غرائبي، وقد أرادت الشاعرة من ذلك تحقيق هذا الحلم الفنتازي.

وتستمر الشاعرة في توالي الأفعال التي تستتر فواعلها، وتتجسد صورها الحسية، وتتضايف ضمائرها، فتتعامل مع اللغة الشعرية على أساس الانفعال والإيحاء والجمال .فـ(الفاء) التي ربطت الجملة الأولى((ألمس منك نارا..)) بالجملة الثانية ((أحلق سرب فراش متوهجا صوب سناك)) أكسبت المتخيل الشعري تصورا حلميا جديدا، يؤدي وظيفته الفاعلة في تحقيق شعرية النص، فالانفعال الذي سببه المثير (لمس النار) هو الذي ولّد الاستجابة (التحليق). وهنا فعلت الشاعرة التعالق العقلي / الحدسي، فتضايفت الصور الحلمية مع الوعي بالأشياء وتضاداتها، من أجل خلق أطروحة جديدة تتلخص في التوهج ، والرحيل صوب السناء الذي أضافته الشاعرة إلى الضمير (الكاف) كما في المقطع التالي:

((ألمس منك نارا../ فأحلق..سرب فراش / متوهجا / صوب سناك))

ويستمر اقتناص اللحظات الشعرية الحرجة، فتشير الشاعرة بإيحاء ولعبة ترميزية تم خلقها على أساس التماثل إلى رؤيتها التي تعيننا على فحص بنية العلائق اللغوية واكتشاف الصورة، إذا كانت جملة ((أتشظّى موجات، موجات)) ما زالت تخفي فاعلها المستتر (أنا)، وتتمظهر المعنى السطحي للسياق، فإنّها تعلن للقارئ الفاعل الظاهر (المرأة/ الشاعرة)، وتتستر على المعنى العميق، وهنا يتدخل القارئ في كشف جمالية هذه البنية، وتدليلها حسب معرفياته وارتباطاتها بالنص، وفي هذه القراءة، لا نعد الموجة إلّا شهوة تتحطم مثل تحطم الأمواج، موجة إثر موجة، وهي على الرغم من تحطم شهواتها هكذا ، إلّا أنّها تصر على التواصل مع الفرح الذي يبقيها تواقة إلى التشكل الحلمي وهو يستدرجها بشغف وعنفوان، إذ يمثل هذا الحلم نمطًا حلميًا يطلق عليه (أحلام اليقظة)، وفيه





يتم التقصي عن الأنا، وقلقها وخوفها، وحزنها، وفرحها، وكل ما يخالجها إزاء الغائب:

((أتشظّى موجات، موجات / وأعدو إلى فرح مقدس / تعود فيه الحياة / موجة.. تتشكل من نفس الماء))

وتستمر الشاعرة في الأجواء الحلمية والغرائبية في انغماس كلي، وفي سيل من الصور التي ترسلها رؤيتها، وهي تتعامل مع الخارق من الأفعال والأشياء لتحكم فورانها وخرافاتها بفعل موحياتها الكثيفة التي ترتكز على فاعلية الحلم، فمن خلال هذه الفاعلية استطاعت الشاعرة أن تؤسس مملكة النص المتماسكة في مكوناتها اللفظية المؤثثة لمشاهدها الصورية، بوصف الحلم المرتكز الأساس في ثيمة النص، إذ يشكل حضور (الآخر) وهو يخرج من بين الحصى والزبد، فعلًا غرائبيا، تشتغل على إثارته داخل المشهد الشعري، لتتخلص من حقيقة غيابه وانوجاده في تجسيد صوري على شكل أغنية جناحاها عينا ذلك الغائب، لتتحول هي إلى ربابة من يخوت الأمراء:

((تخرج من بين / الحصى والزبد.. / أغنية / جناحاها عيناك / وأنا ربابة من يخوت الأمراء))

لقد عمدت الشاعرة إلى الربط بين ذاتها وحضور الفعل المتحرك عبر ملفوظة، إذ تظل رغبتها متقدة في انشغالها بالحلم، وفي هذا الفضاء العلائقي تحتشد بنية الغياب/ الحضور بأحداث حلمية تشكل جوهر الفعل الشعري في صفاء ذات الشاعرة، وهي تصل إلى فاصل زمكاني تحقق فيه رغبتها المؤجلة، وسعادتها المرتقبة، ودهشتها المراوغة لعالم يتجسد فيه الوجود ذاكرة حاضرة، دالة في ظاهرها على الشغف بالحياة، والانغمار في لذائذه الحسية ، منتهكة ذاكرة الغياب في التقاط ما هو مثير، والارتقاء به تلميحا وتصريحا:

((بليغ صمتك / شهي..المعاني / في ظلاله ../ قداس احتراق / وفاتحة اشتهاء..))

إنّ التخيل المحض، لاسيما في بنية الحضور/ الغياب، لا بدّ أن يهز ويربك ـ عن طريق المخيلة الشعرية المنتجة للنص ـ الطبيعة القارة للتصويري الانعكاسي، ومن هنا تجلت هذه الفاعلية في أسلوبية اعتمدت على الانبثاق الصوري المتتابع، وغلفت معانيها بظلال كثيفة، فجاءت في بعضها غامضة، وفي البعض الآخر على حافة الغموض. وبقيت الالتماعات والتداعيات والتصورات ...وغيرها، حتى المقطع الأخير من القصيدة، تشتغل في منطقة الحلم، التي أدت دورا فاعلا في اقتناص الصور المبهرة، والغرائبية، وتشظياتها التي خلقت نوعا من الدلالات المتشابكة المتحولة. فلو قالت: والفجر لسع الضوء للعتمة، لكانت صورة انعكاسية راكدة، إذ يمثل الفجر الحد الفاصل ما بين الليل والنهار ، العتمة والضوء، ولكن قولها: والفجر لسع الضوء للضوء، فهذه الصورة الصادمة تحتاج إلى تخييل فاعل لكي يصل إلى مديات الصورة الانبثاقية التي ((تصدر عن الذات المبدعة على هيئة حدس لا سابق له، حتى وان كانت العناصر التي تتكون منها الصورة مستقاة مما تقع عليه الحواس)) (٦). كما في المقطع الآتي:

((النجوم..أفكار ومسرات / لآلئ المشتهى / و الفجر / لسع الضوء للضوء / وبينهما../ وجهك / يمنحني قصيدة / وغناء)).

مفاتن الجسد/ غواية النص

إنّ هدف القراءات النصية ـ كما هو متعارف عليه في الدراسات النقدية الحديثة ـ هو كشف مفاتن النص وحرائقه ، وفك شفراته ورموزه ، وذلك من خلال محاور تتوافق مع المهيمنات التى تفرضها اللغة \ الصور \ الإيقاع \ المفارقة \ التناص \ الجنوسة \ الرموز \الحضور \ الغياب \ الحب \ الحرب ...وغيرها ، وصولا إلى التشابكات العلائقية والمحمولات الدلالية .في قصيدة (سحر هذيان القصيد) (٧) للشاعرة رذاذ يوسف تحتشد الدفقات العاطفية ، والسمو الروحي ، والمشاعر الملتهبة ، والاحاسيس الباذخة في تمظهرات تأويلية توكد عشقها ، وحميميتها تجاه الأشياء والموجودات. ففي المقطع الأول تعبر المرأة الشاعرة في نسق جمالي عن توترات الذات ، وهواجس الكتابة ، وتأزم التداخل \ التخارج في صياغة سياق نصي يحمل القرائن التي تقود إلى عالم الحضور \الغياب وهي تمزج رغبة البوح بدهشة الكتابة :

((تكَسّرَ الضُوْ شَغبَ اَلوان / تَسربلَ بـ إيحاءات المَساء / سَكرةَ حياة / تَبعثُ الحَرفَ مِنْ مخاضِ العَدم / عناقَ هَذيان !))

ويبدو أنَّ صراع الشاعرة مع ذاتها ؛منذ الجملة الاستهلالية (تكسر الضوء ‘شغب ألوان) وخوفها من غياب الآخر ، هما اللذان جعلا الضوء يتكسر ليتحول




إلى شغب ألوان يعمل على إقرار حالة الفوضى التى تحتاج إلى ترويض، يفعّل ثنائية وجود العدم بعد أن تجتاح إيحاءات المساء عالمها التائق إلى عناق لهذيان . كما أن التشكيل البصري للنص منحه توازيًا دلاليًا ولفظيًا في جملتي (سكرة حياة \ عناق هذيان) وشكلت علامة التعجب (!) التى وصفتها الشاعرة في نهاية المقطع، فعلا جماليا استحضر دلالات الذهول والشرود والاستغراب .

((يحملني جَناح البَحر الهائج / قَصيدا / لـ أعلى مَوجة منْ شَهيق اللّيل / وَحتّى أغوار السُّكون فَجرا/ وَمنْ بين مَرجانه المُتشعب / أَقطفُ عُنابه عَسلا وُكروم / أَسقطُ مَنْ غيوم الشّغف / تَنهيدا ماطرا / يَسقي المداد روعةَ النّغمَ))

في هذا المقطع جسدت الشاعرة البحر وصوّرته في هيئة طير يذكرنا بالسندباد البحري من طرف خفي؛ ليحملها بشراسة وضراوة إلى (أعلى موجة من شهيق الليل) وربما ترك الصورة كما هي ليتذوقها القارئ أفضل بكثير من خدشها و التعليق عليها كما يقال .وتؤكد الشاعرة رذاذ في المقطع الثالث ذلك التواجد في الفضاء الذي تحتمي فيه حرائق الجسد وغواياته بفتنة الكتابة واندهاشها ، فتلجأ في هذا التاكيد بعد الحروف و المداد إلى الورق :

((جَمالٌ منْ نور اللّهيب يُلوّن مُهجةَ الوَرق / يَتَراقصُ حُبيباتِ رَذاذٍ تارةً / وتارةً أُخرى سَيلُ رَذاذ !))

وهذا التشكيل الثلاثي لفعل الكتابة ، وموادها الأولية (ورق +مداد +حروف) هو الكفيل بجمع الأضداد النور \النار لـ(يتراقص رذاذا/ ويسيل رذاذا) وهنا تشتغل الشاعرة على التوازي الدلالي واللفظي ثانية؛ لتمنح النص إيقاعًا جوهريًا، وفاعلًا في تقبله إمتاعًا واقناعًا.

قد عني معظم النقاد في مقارباتهم للنص الشعري وتحليله، في دراسة الاستعارة، بوصفها الموضوع الحقيقي لدراسة الشعر، وسواء أكان تناول الاستعارة في الدرس النقدي/ البلاغي العربي ـ قديمه وحديثه ـ وطروحاته الواعية لأنماط الاستعارة، أو في النقد الغربي الذي أضاف لنا الكثير من خلال ترجمات ياكوبسن وريفاتير وجان كوهن وغيرهم لكتب الشعرية التي تناولت الاستعارة بشكل خاص، فإنّ توظيفها في الشعر يمنح النص فاعلية جوهرية في التوصيل الذي يعد من أهم إشكاليات شعر الحداثة.

أمّا قصيدتها (كهف الغياب)( ) فقد تعاملت مع شعرية المغايرة منذ اللحظة التلازمية الأولى بين القارئ والنص، وهي اللحظة الحرجة التي غيرت فيها الشاعرة مفهوم الـ(غياب) التجريدي، إلى محسوس مادي يمكننا تحسسه بالعين. وهنا اقترن (التجسيم) الذي جعل المعنوي مادي بأحد أنواع الاستعارة، وهو الاستعارة المكنية. وقد جسدت الشاعرة هذا النوع من الاستعارة في تشكيلات صورية متنوعة فأصبح (للغياب كهف) و (للنبوءة خاتم) و (للقصيدة نخيل) و (وللغربة كأس) و (للماء وسائد) و (للتوهان ساق). فعلى سبيل المثال لا الحصر حين تقول:

((أُقبّل خاتَمَ نُبوءة مَوتي بينَ كتفيكَ / نَخيل قَصيد))

فإنّها تجعل لنبوءة الموت خاتما بين كتفي حبيبها الذي تخاطبه غيابيا، فيتحول التقبيل إلى تخيل قصيد، لتعبر عن علاقة الواقع المعيش، بالمتخيل. أن ما تطرحه قصيدة ((كهف الغياب)) هو الهم الإنساني بدلالات ضمنية ورموز لغوية ارتقت بمستواها الإبلاغي من خلال اشتغالها في النص على جدلية الحضور (الشراب ، الجسد، المطر، البرق، .....) والغياب ـ على الرغم من ورود كاف الخطاب ـ (حزنك، غربتك، صدرك، عيناك ، شتاتك) التي انطوت في بنائها وصورها ورموزها بمستوييها التركيبي والدلالي على فاعلية أطلقت قدرتها في فض مغاليق النص وتوهجه مرتكزة على وعي الشاعرة في تحريك هذه الرموز وبلورة النص الشعري وإطلاقه في فضاء لا يحد , لحظتها تتخلى المفردة الرمزية عن فعاليتها الآنية لتنتقل إلى المحايثة الدلالية عند الانتهاء من قراءة النص التي بدورها تشكل اتصالاً بين الرموز الرئيسة وتوالداتها:

((حُزنكَ شَرابي المُعتق في لياليّ الباردة))

وهذه العملية بمثابة الانفلات من محور الثبات (الاحتياج الآني)الذي يقتضي بملاقاة ضالته والارتواء منها إلى محور المغامرة (الارتقاب) الذي يزداد شدة واتساعًا بعد كل ارتواء(المغامرة ليست رغبة ذاتية مرتجلة بل هي خيار واع ومقصود).ولأنّ (اللغة لا تملك الأشياء بل




الدلالات وإنّ الدالة وحدها الجديرة بالتحليل وإعادة التفكير في التباسها الخاص) كما يقول مطاع صفدي (١) سيكون تناول العلاقات بين الدلالات ومستخدميها : إرسالًا (الشاعرة) وتقبلًا (القارئ) معتمدة على التأشير الدقيق نحو أشكال الترميز وأنساق التخييل للوصول إلى الفسحة المبتكرة في تجسيد المسافة وراء كل دلالة ابتداءً بعنوان القصيدة وإغواء القارئ في تحليل وتفسير التوحد بين الكهف والغياب في مشاكسة تستنفر مخيلة المتلقي حال وقوع نظره إلى العنوان فتأتي قوة الانسراع التي لا تشكل الدلالة بالنسبة لها إلّا لحظة تشخيص وتجسيم قسوة (الكهف) و (والغياب) ومن الملفت للنظر في هذه القصيدة أنّها مترابطة جدًا ومن العسير فصل مقطع عن مقطع آخر فهي تمتلك فضلًا عن وحدتها الموضعية ، وحدتها اللغوية أو التركيبية إن جاز التعبير من خلال أدوات الربط (حرفي الجر الباء واللام) :

((هاتِ اسقني / بـ كأسِ غُربَتِكَ / المَنْثورة على جسديَ عَطرًا)) ((بـ حَقِّ طُفولة قَصيدتي / لـ أنمو جراحًا مُزهرة / تَتَكاثف شَوقًا فوق صفيحِ صدركَ البارد)) ((مَطرًا / يَغسلُني عَذابًا / يَقتلني جَمرًا عَلى وسائد الماء ! / يُطلقني بَرقًا / يومض بـ عَينيك / ليلاً تتبعثر قَناديلهُ سهامًا بـ قَلبي)) ((لـ أمشي عَلى شَتاتكَ صُراخًا بـ دَمي / على ساقِ توهاني / وَبضعُ قَطرات منْ يقينٍ))

وهكذا توجه الشاعرة رذاذ خطابها الشعري بشكل ترميزي / إقناعي معتمدة على الاشتغال اللغوي في تشكيل الصور الشعرية ابتداءً من (المفردة إلى الجملة إلى الخطاب الذي يعتبر أكبر وحدة لغوية) كما هو معروف وإغوائنا لدخول مملكة الشعر / الحلم / الجمر بافتراض المدلولات التي خضعت لمنطق التأويل في تراتبية مقصدية تجلت في النص العنوان وبداية ونهاية المعمار الشعري ليوصلنا إلى جوهرة الخطاب .

مغاليق النص/ مفاتيح الدلالة

إنّ ما تطرحه ومضات الشاعرة جودة بلغيث( ) بدلالات ضمنية ورموز لغوية ارتقت بمستواها الإبلاغي من خلال اشتغالها في النص على جدلية الحضور / الغياب بتداخل وتتابع انتهك فيهما الدال خفاء المدلول كمعادل رمزي لتجربة الشاعرة الحياتية والتي أعانتها لتغترف من نبعها الثر وتتوازي بها شعريتها التي انطوت في بنائها وصورها ورموزها بمستوييها التركيبي والدلالي على فاعلية أطلقت قدرتها في فض مغاليق النص وتوهجه مرتكزًا على وعي الشاعرة. بحوار داخلي الشاعر مع الذات:

((نجوم اللّيل تستهويني / أرقبها نجمة نجمة / و .....أرتّبها / نجمة / نجمة))

وحوار خارجي الشاعرة مع العالم المحيط :

((نجمة / و نجمك يغيب عني / أريد و تُريد / تُريد و أُريد / و الضّوء بعيدٌ ....بعيد...))

ثم تحريك هذه الإشارات وبلورة النص الشعري وإطلاقه في فضاء لا يحد , لحظتها تتخلى المفردة الرمزية عن فعاليتها الآنية لتنتقل إلى المحايثة الدلالية عند الانتهاء من قراءة النص التي بدورها تشكل اتصالًا بين الرموز الرئيسة وتوالداتها وهذه العملية بمثابة الانفلات من محور الثبات (الاحتياج الآني) الذي يقتضي بملاقاة ضالته والارتواء منها إلى محور المغامرة (الارتقاب) الذي يزداد شدةً واتساعًا بعد كل ارتواء. ولأنّ اللغة لا تملك الأشياء بل الدلالات وأنّ الدالة وحدها الجديرة بالتحليل وإعادة التفكير في التباسها الخاص حسب قول مطاع صفدي سيكون تناول العلاقات بين الدلالات ومستخدميها : إرسالًا (الشاعرة) وتقبلًا (المتلقي) معتمدًا على التأشير الدقيق نحو أشكال الترميز وأنساق التخييل للوصول إلى الفسحة المبتكرة في تجسيد المسافة وراء كل دلالة ابتداء من عنوانات الومضات وإغواء المتلقي وتفسير التوحد مع البعد الجمالي لمشاكسة تستنفر مخيلة المتلقي حال وقوع أبصارنا على العنوانات فتأتي قوة الانسراع التي لا تشكل الدلالة بالنسبة لها إلّا لحظة تجسيم (سجادة من ورق) و (ليلة ماطرة) (رائحة الوقت).

إنّ ما وظفته الشاعرة عبر صياغات جدلية معرفية ،وتكثيف شعري وبنائي متمرد في تشكيله البصري ،(و الوقت كاااااااااااافر، كافر) (لبوابة الفراااااااااغ) يحقق مراوغة ومغامرة في تجلي الأثر الانطباعي للقارئ العادي ، والأثر التحليلي للدارس في الآن نفسه إذ امتلكت القصيدة إشارات توريط عديدة تكمن خلف عبارات النص المنعرض ، فعندما نعمل على تحريك عجلة المخيلة في واقعها المتجذر ضمن توصيفات خارجة عن التقليدية التي تفرض مناخًا انسيابيًا هادئًا ،




والتراكيب الصورية التي نجد فيها على الرغم من الوضوح ما يمنحها الانزياح نحو وعيها الشعري ،إذ تتخلق لدينا محمولات مشاكسة تقود إلى فضاء تدليلي يصعب ترسيم حدوده . فعلى سبيل المثال لا الحصر لو أردنا الوقوف عند:
((هذا المساء / الكون حدُّه الجنون / و وحدك تُحكم التّقنينَ))
لتجاوز البنية السطحية للكلمة إلى البنية العميقة وفي هذا المستوى من التحليل سنغادر دائرة التمظهر اللغوي القار ونكسر حدودها وننحاز إلى جوهر الشعر في كل تحولاته الدلالية.

إنكتاب الجسد / حرائق النص .

في قصيدتي الشاعرة جوزيه الحلو ((سقطت كلماتك رغبات في الليالي)) (١٠) ((أسرارُ نساء في صخَب الليل)) (١١)أخذت أسئلة النقد تبحثُ في علاقة الجسد الأنثوي بالكتابة الشعرية، بوصف الجسد، ذلك ((التمثيل الحي للنص، يؤطر جسور العبور بين الداخل والخارج كما يتميز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظفه كطاقة أكثر دلالة وترميزًا فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، ومن هنا نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص)) (١٢).

فـ((اللغة تحفر على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة ، ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون))(١٣).

هل تورط قصائد جوزيه الحلو النثرية المتلقي وتستفزه للغوص في أعماقها ؟ وهل الجرأة وحدها ضرورية لتكوين صورة شعرية ايروتيكية كما فعلت الشاعرة جوزيه ؟ وهل الفعل الإيروتيكي في النص الأنثوي هو بؤرة استقطاب التلقي والتفاعل معه؟ وهل يمكن أن تثار العاطفة بتوظيف المحفزات الشائكة والعنيفة في الانفعالات الجسدية؟

ليس من المنطق الإجابة التلقائية على مثل هذه الأسئلة من دون سبر أغوار القصائد والتوغل في بواطنها وكشف أسرارها في مقاربة تضيف إلى التذوق الجمالي، آليات اشتغال تتناول تراكيبها اللغوية وصورها الشعرية ومجازاتها. وهذا ما دعاني إلى دخول عالم جوزيه الشعري بمغامرة تذوقية تحاول أن تكتنه الشعرية الكامنة في النصوص ، لتثير أسئلة عدة غايتها تحريض ذائقة القارئ والتفاعل معها.

يبدو أنّ القصيدتين تشتركان في هم واحد عند قراءة عنوانيهما (رغبات الليالي، صخب الليل) ، وعلى الرغم من أهمية التوقف عند هذه الإشارة منذ البداية ، إلّا أنّني حاولت تجاوز سطوتها لكي لا تجرني إلى تشتت في القراءة ، لاسيما وأنّني قد اتخذت من بنية الحضور والغياب عنوانًا لهذه القراءة المتواضعة التي ستلحقها قراءات أخر لتشكل في النهاية القراءة الكلية لشعر جوزيه الحلو. ولكن هذه العلامة ستجد نفسها في تحليل القصيدة بوصفها جسدًا مفصولًا عن العنوان إذا جاز التعبير .

بشكل باذخ ومثير تعري ثنائية (الحضور / الغياب) في قصائد جوزيه الحلو النثرية افتتان الجسد بالمتخيل الإيروتيكي بوصفه ترويضًا للغرائز واشتغالًا مع الحلم (غيابًا) ومع اللوعة (حضورًا) ؛ إذ يتفاعل (الغياب) مع توهج الأشواق بسطوة تشغل مساحات واسعة من النصوص، بإيحاء مبني على الموضوعة والتصور أكثر من الوقوع في مطب المعتاد والمألوف، ويتفاعل (الحضور) مع توهج الجسد بكل تفاصيله المترعة بالرغبة والمتعة والشبقية أمام فتنة حواء الساحرة وإغرائها اللذيذ في رسم خرائطها (الأنثوية) ورد الاعتبار لخطاب عشقها ضد هيمنة الآخر (الذكوري) كي تستمر الحرائق بين (حضور الأنثى/ غياب الرجل) و(غياب الأنثى/ حضور الرجل) لتتحرر من غبش العالم الجواني والانفتاح على العالم الخارجي صورًا وإيقاعًا ودلالات . لقد استطاعت لغتها أن تتجاوز سكونية الألفاظ وتتوغل في شعرية تتجاذبها المراوغة في الإمتاع والإحساس بالجمال وتصوير العواطف والاستجابة لأدق التفاصيل الشعورية. وبتعبير يبدو أكثر مرونة أنّ قدرة الألفاظ قد تجاذبت هذه الشعرية في خلق جماليات نسيجها الفني والبحث عن المكونات التي تشحن اللغة وتمنحها الطاقة الضرورية لجعلها معادلًا موضوعيًا للأحاسيس والمشاعر التي تجيش في الوجدان.

في قصيدة (سقطت كلماتك رغبات في الليالي) تتوسع دائرة الجرأة ، فتتوغل الشاعرة في فضاء الشهوة المشحون باللهب والسعير المتمثل بأداء الفعل الشعري الذي ينتمي إلى نصف مساحة الاستهلال




بوساطة مفردة لها إيحاءاتها المتخيلة في فضاء إيروتيكي أحمر:

((قبلات حمراء..../ لغات حمراء...../ أشواك حمراء.....))

وهنا تهيمن بنية اللون الأحمر([٢]) بكل علائقها وتشابكاتها الشائكة بدءًا من المستوى المعجمي للمفردة وتحديد الدلالة في حضورها الطاغي ، وحتى الانتهاء بالطاقات التعبيرية التي ترفض القصد اللوني المجرد وإدراك الدلالة وقاريتها في رسم ذلك الجو باستهلال يوخز القارئ بتكرار المفردة ثلاث مرات ليسهم في إبراز الدلالة وقوتها في الحدث الشعري ، فضلًا عن استفزازه بأسئلة القبلات واللغات والأشواك الحمر. فإذا كانت (القبلة الحمراء) هي مفتاح الدخول إلى مباهج الجسد، فإنّ (اللغة الحمراء) ستكون الوسيط الأقوى في الولوج إلى الذات وتمظهر الانفعالات والخلجات النفسية ، للوصول إلى الـ(الشوكة الحمراء) وهنا لا يخفى على القارئ دلالة الأشواك الحمر التي تنغرز في الجسد حين يضطهده حمى العري لكي تظل الحرائق تراوغ الحضور والغياب للإيقاع بهما في فخ التقابلية من جديد:

((تضيع بين حروفي قبل كلماتي / أعلن جسدي جمرًا وروحي عشقًا مبعثرًا))

وهنا يمثل الجسد تشكيلًا شعريًا يباغت ، ويتحول ، وينشطر، من أجل توليد الدلالات، فهو((بمثابة الحاظن للتحول في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تمامًا كما لو أنّ الجسد أصبح ذلك الوسط الشفيف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي تتولد الرؤيا بفعل الصور أو الهيئة المعطاة للجسد، والمعنى المنبعث منه))( ).وتتوغل جوزيه في المقطع الثالث إلى المواقد التي تعلن اشتعالها بأدنى شرارة وبحسية عالية لينفتح نصها على التشكيل السردي ؛ إذ يتنامى الحدث في علاقات تصاعدية (حب ، قبلة، فتح أزرار، عبث بالجسم، واللهو) :

((أحبك ..أقبلك..افتح أزرار قميصك الصفراء / أعبث بجسمك الأسمر، كل ليلة قبل أن تنام / ألهو وألهو وتلهو أنت .. ثم تغفو مع الأحلام))

ولكن كيف يتحقق هذا الفعل الشعري / السردي في بنية الحضور والغياب مادامت كل :

((كل قصص الحب عابرة ... محكومة بسرية الأحداث/ وعود ... وعود... وعود ...؟))

إذن الفعل ما زال لم يتحقق بعد وهذه مفارقة ومغالطة منطقية ، ولا نستطيع التأكد من ذلك الفعل إلّا في المخيال الشعري الذي يجيب عليه المقطع الخامس من القصيدة:

((جئت كالعاصفة ... كالخطيئة ... كالمطر...))

ويستطيع المتلقي أن يبني استعارته التنافرية المفترضة على التضاد الذي أخفته الشاعرة لتكون لغتها فعلًا مصفاة ومرمزة ، فالعاصفة تخلق استعارتها التنافرية في الـ(حركة / سكون) ، والخطيئة في (آدم /حواء) ، والمطر في الـ(بلل/ يباس) فتصرخ بعد أن يخبرها: بأنّ كل ماضيه كان قد قضاه مع النساء:

((أنت أكذوبة للمتعة.../ لصلاة بلا شموع حمراء .../ تنقذني من وحدتي مع نفسي))

وهنا تجيب الشاعرة عن كيفية تحقيق الفعل الشعري/ السردي من دون الإمساك ماديًا بهذا (الغائب) الذي لا يشكل (حضورًا) إلّا في مخيالها الشعري لينقذها من وحدتها ، إذن هي (حاضرة) بوصفها جسدًا يتوق إلى الالتحام بجسد آخر ، إلّا أنّه (غائب) . ولكن لا تبقى الشاعرة تمارس الإيهام في دفعنا نحو منطقة الوهم والمكوث فيها من دون استفزازنا ، لحظتها تعلن عن (حضوره) في غرفتها :

((تتنفس فوق جلدي هواءك الأسود.../ ترتعش حين تلامس الحميم فوق جسدي ...
كل موعد لنا معًا...أحمر بلون شفاهي.../ قبلاتك وصال على وصال))

وتستمر على تأكيد حضور عشيقها في المقطع السابع والثامن بوساطة (المخدة، الشراشف، الأصابع، الحوض، السيقان ، الشفاه) ثم تختصرها بالـ(الحواس الخمس) لتعود ثانية في المقطع الأخير إلى إعلان (غيابه) مرة أخرى :

((أنت الحوت والعقرب والأفعى / برجل أتّحد بجلده لاهثة قبلاتي / موسيقى من كبريت تلك الأغانيَ/ تمر ضيفة شرف بكل الأحوال / لعبة الليل سراج امرأة جميلة من دون ثياب))

فنكتشف أنّ كل ما جرى من أفعال جسدية كان مجرد لعبة ليل أسرجتها الشاعرة على صهوة الشهوة في حالة عري، فتاقت إلى أن تجعل من





(غيابه) (حضورًا) تمظهر في جسد القصيدة بوعي أثبتت لنا بوساطته كيفية تقبل لذاتها بوصفها إزالة لنقص أو انكسار ألغى البعد المكاني العائد إلى المنطقة المحرمة من الجسد المقابل كي تشبع جسدها في إيهام شعري خلاق.

أمّا قصيدتها ((أسرار نساء في صمت الليل)) فقد استهلتها الشاعرة بمفردتين قاموسيتين (قبلة) و(خدعة) ، وهما مجردتان من فاعليتهما الشعرية فيما لو أخذتا بمعزل عن السياق ، إلّا أنّ القارئ سيظل ومن خلال التشكيل البصري لهذا الاستهلال ووضع النقاط بين المفردتين وبعدهما ، والتواصل الكلامي المخفي في حضرة المسكوت عنه أو المضمر أو المحذوف ، يعيش لذة المحاورة والمشاكسة وملئ الفراغات اعتمادًا على مرجعياته المعرفية وحالاته الشعورية . وعلى هذا الأساس وفي مثل هذه الكتابات المرواغة التي يتجسد فيها المتخيل الإيروتيكي بين الافتراض والحقيقة يمكن أن نؤسس تأويلين متضادين في النفي والإثبات في الآن نفسه ، لأنّ دلالة المحذوف لا يمكن مطابقتها مع مقصدية الشاعرة مطابقة مطلقة فنقول: قبلة (هي) خدعة (لا غيرها) . ونقول: قبلة(ليست) خدعة (أبدًا) . وبهذا نكون أمام استعارة تنافرية مخفية ((هي خدعة(وهم) / ليست خدعة(حقيقة)) في هذا التشكيل المفترض تظل الفراغات والفجوات قابلة لتأثيثها بخلجات أطلقتها الشاعرة محملة بكل ما تجيش من لوعة وأسى ، وعند رصدنا للإيحاءات التي تشع بها الفجوات نجد أنّ الدلالات تتعدد والاحتمالات تزداد إلّا أنّ الإيحاء المفترض والأكثر هيمنة في قراءة النص هو جعل القبلة خدعة لا أكثر وبهذا يكون المعشوق غائبًا عنها وربما لن تراه أبدًا وأنّ ما تخاطبه الشاعرة هو مجرد وهم أو حلم استطاعت الإمساك به وإحضاره في اشتغال تعبيري (مقيد) ، لا سيما إذا نظرنا إلى التشكيل البصري للنص كما قلنا سابقًا بمفردتين ونقاط عدة في فضائه الرمزي والدلالي ، وبهذا تكون القبلة خدعة حقيقية ، وتعزز الشاعرة يقينها عندما تعمل على تخصيب المشهد بصورة شعرية فائقة الفاعلية :

((ونساء بالنسيان تنام بحضن الورد))

إن هذه الفاعلية تثري تركيز المعنى في الصورة ، كي تقود النص إلى منطقة تزداد شاعرية وانفتاحًا على فضاء دلالي عمدت الشاعرة في رسمه بـ(أنسنة) الأشياء فأصبح للوردة حضنًا تنام فيه النساء بالنسيان ، ولو تأملنا هذه الصورة في سلاستها والتفاتها الخاطف إلى قدرة التخييل والمحاكاة لاستطعنا أن نلمس حسية التصوير بما يبرر شعريتها وتعدد دلالاتها، واستطعنا لمس بنية الحضور والغياب التي تجلت في (حضور) النوم الذي هو فعل قصدي في الحياة اليومية و(غياب) التذكر الذي يقود إلى النسيان بوصفه فعلًا لا قصديًا . ولكن يمكننا أن نقارب هذين الفعلين من وجهة نظر مغايرة فيتوافقان ضمن منظومة اللا إرادة وإنّ كلًا منهما يهيمن بقوته في الحضور على عالم غاب فيه المعشوق .

وتظل الشاعرة تراوغ في احتمائها بالعلامات كي تعمق دلالات النص وتغنيه ؛ إذ تحاول إحكام آليات اشتغالها في تأثيث النص بالدهشة والإثارة وترميز أنوثتها برمز شفاف للغاية حينما تشير إلى يمامة:

((تستهويك أنت لا غيرك خلف الستائر))

وتوحي هذه الصورة بفعل يؤكد وجود المعلن (الحضور)/ وانعدام المخفي (الغياب) بشعور طاغ هو الإحساس بالهروب من لحظة تشتّت في شعورها المحسوس ولم تحصل منها إلّا على ذاكرة تمثل حدسها عندما يعلن عصيانه أمام الحضور لينتهك عادية تفاصيلها اليومية بحساسية تقترح الاحتجاج والتحريض ، فتغلف جرأتها بصورة تبدو اقرب إلى سريالية المشهد لا واقعيته:

((أنت الرجل المضطرب عطره بالنار))

إنّها صورة معقدة ، وتخفي إيحاءات أكثر تعقيدًا ، ولكن عندما نغادر سكونية الألفاظ القاموسية إلى حركيتها وتوهجها، وما تمظهر من أشواق ورغبات في جسد النص ، ندرك حينها كيف يعيش الجسد المولع بمثل هذه التعقيدات. إنّه الجسد الأنثوي الذي تقمص كلمات الشاعرة لينهض بشهوة توهمها بقبلة في فمها كي يسكت صراخها العنيف :

((فوق الشهوة تنام العذارى بحكم الملذات / توهمني بقبلة وفي فمي ليست صراخي))

إنّها تستفز المتلقي وتثيره برصد الإيحاءات التي تشع في القصيدة فضاءً مفتوحًا من الدلالات المحتملة وبذلك تفارق لغة القصيدة اللغة النثرية العادية التي توظف لإعطاء معنى واضح ومحدد.





فهي بقدر ما تختار العصيان كي تستطيع أن تتجاوز لهيب لوعاتها ومكابداتها، فإنها تهرب من العصيان ذاته لتلفحها جمرة العشق المتوقدة أبدًا ، وبذلك تحقق وجودها أمام غياب المعشوق المتمثل في الغواية والتيه والهذيان بوصفه (حضورًا) طاغيًا في عتمة متخمة باللوعة :

((أنت غوايتي ، وعشق يتوه تحت الرمال)) / ((أنت هذياني))

ويأتي المقطع الأخير من القصيدة ليجسد معاناتها وهي تعيش عالمها في خلوة تبثها حسراتها وآهاتها، ومن دون وعي تسترخي يداها على النهدين ، فيعيش الجسد مباهجه ويتحول السكون إلى رعشة مجنونة في الأطراف، وبذلك يشكل هذا الفعل الجسدي في الفراش (غيابا) لتعطيه (حضورًا) مفترضًا. إلى حد أنّها- أي الشاعرة ذاتها- تتساءل : أأنت وهم في فراشي؟؟؟

هكذا تتكفل الشعرية عند جوزيه الحلو في هذه القصيدة بتقديم نفسها من دون ضجيج ، إذ يتفاعل خطابها الإيروتيكي مع الأشياء مجازيًا ويمنح القدرة على الانفتاح في فضاء مطلق يتسع أمام التلقي والتأويل.

التأويل المضاعف

أريد أن أذكّر بما قلناه سابقًا وربما بتعبير مغاير،إنّ النص يتشكل من رموز وإشارات وإيحاءات وإنّه حمال أسرار تختفي خلف عتمة الكتابة ، وعلى القارئ أن يمتلك أسرار اللغة بمستوييها الوضعي والانزياحي ليتمكن من إضاءة تلك العتمة وكشف ما خفي فيها وراء تلك الرموز والإشارات. وإذا كان الشعر هو سؤال التأويل وسؤال الوجود، والشاعر يمارس التأويل ، فإنّ القارئ بالتأكيد سيقرأ ما تأوله الشاعر / تأولته الشاعرة بوصفه قارئًا لنصه/ بوصفها قارئة لنصها؛ لينحو منحى التأويل المضاعف(١٥) .

في قصيدة (بغنج يتغزل هذا الصوت)(١٦) للشاعرة رحيمة بلقاس، يتعالق الغنج والغزل في هذا الصوت الشعري ، والشاعرة بهذا الوضوح والبساطة أرادت أن يكون العنوان موضعًا سهلًا للانتقال والعبور الى المتن ، إلّا أنّ الشاعرة لن تدعنا دون الرموز المكثفة والإحالات التي لا تكتفي بنفسها ، فبعد جملة ((في محراب عينيك العسليتين)) الموجهة إلى (مخاطب) مذكر تنقلنا إلى جملة تتجاوز الإبلاغ إلى الحفر لتتابع خطابها المحمل بالرموز والإشارات عبر شعرية دالة تؤسس لقراءة تأويلية لا تكتفي باثبات الحضور ، وإنّما تتفاعل مع حالات الغياب، وهي بهذا المعنى تمثل منطقة الالتباس بين الظل والضوء ((حضارة قداسة زرقاء / ودموع الشتاء / خمرة أمجاد أسحرتني سكرتها / كي أعلن سخطي / على كل القبور / التي ترفع شاهدة التواني)) فالعلامات ((حضارة قداسة زرقاء، دموع الشتاء ، خمرة الأمجاد ، إعلان السخط ، شاهدة التواني)) تحيل إلى واقع بعيد عن الفردية كما رأينا في الجملة الأولى ، وهنا ترتفع العلامة الشعرية إلى مستوى تعبيري تزدحم فيه الدلالات والتأويلات ، ونكتشف أنّ صورة العينين التي ذكرتهما ما زالت ملبسة ومشوشة، فهل هما لرجل معين؟ وما علاقة تلك العلامات التي تؤشر الى بنية ثقافية وتاريخية ؟

ومثلما انطلقت الذات الشاعرة في المقطع الأول من ضمير المتكلم (أنا) ، فإنّها تنطلق في المقطع الثاني من الضمير ذاته ((أبحث عن معجزات الألوان / أضحك من خنوع الأشباح / مَنْ يَدّعي امتلاكها، / مَنْ يُقم بمراسيم الإذعان / فليحقّق لي حجة الإدعاء)) وما تشكل هذه المعجزات إلّا ملحق بقداسة الحضارة الشامخة ، العليا (زرقاء) وقد ربطتها بلون سماوي ، وهي مازالت تبحث بسخرية مرة وتهكم لاذع عنها لتضحك وهنا المفارقة الساخرة بنزولها ـ وهي ما زالت تبحث ـ من الأعلى إلى الأدنى ، من الشجاعة إلى الجبن ، من الأبطال إلى الأشباح ، لتتحدى بالسخرية ذاتها بأداة الشرط (مَنْ) التي تحتاج إلى فعل الشرط وجوابه، ولأنّها واثقة إنّ هذا زمن الخنوع فهي تراهن على إتيان حجة إدعاء هؤلاء الأشباح الخانعين .

وتستمر الذات الشاعرة في الوصف لتعلن حجم الحزن الذي ينتابها وكأنّه يشكل نزيفًا وهي تصف نفسها بـ ((ممسوسة بالأسى / ومقلي طريدة الضنى / ممهورة بحرائق اللظى / لعاب يتلمظ الشفة تلو الشفة / وضمير الغائب يفترش الربى / أكفر هذا يا ترى؟؟)) وتبدو الجمل الأربع التي سبقت الجملة الاستفهامية (أكفر هذا يا ترى؟؟) ذات وضوح كاف لبلوغ الدلالة ، ولكن باستفهامها تقودنا إلى أسلوب توكيدي من خلال الاستفهام ليجيب القارئ من دون تردد نعم هو الكفر بعينه . فتبحث الشاعرة عن





خلاص أبدي من هذا الواقع المزري وبإحالة إلى الكلام المقدس (القرآن الكريم) تسعى إلى تعليل الخلاص بوساطة أداة النصب (كي) تصل إلى مبتغاها :

((كي يتبرأ الشيطان / من قميص يوسف / ويُكَذّبُ الإتهام / أدلج طوفان نوح / وأرفض سفينة النجاة / امْتهن القتل / أو لا أمتهنه سيان)) .

وهنا يعلو صراخ المفارقة ثانية ، فإذا كان يوسف قد انقذه السيارة من الجب ، وانقذ نوح البشرية من الطوفان ، فإنّ الشاعرة هنا ترفض سفينة النجاة وتمتهن القتل لتخلص البشرية من هؤلاء الخانعين من دون أي رحمة أو هوادة ، وساعتها لا يهمها إن لم تمتهن القتل ، وهنا يتجلى القلق الذاتي المعبر عن الحالة النفسية التي تنتابها جراء الفعل وعدمه وهي في حقيقة نفسها تدرك جيدًا أنّها ستقدم على الفعل وسيبرهن المقطع الذي يليه على ذلك .

))أحْرق فراشات التعب الأصفر / وأَطْفئ نجمات صراخَ مشدوه / اللوحة بيادرها ملأىَ بسنابل الضياء / مؤطرة بعجاف الدياجي / ينتابني هوس العصيان / أسمل بؤبؤ سحر تداعى في النور / وأكسر قفص الأضلاع الموشومة بالمحال / شيدتُهُ من شموخ سفر بربري / سقيته سيول طفولة / مغمورة بسنا الصهوات / أثملتني خمرة الرضا / أسيح على ضفاف الرهائن / لن تقهرني / لن يَلْبِسَني ثوب الإنثناء))

فِي هذا المقطع تتمظهر الثنائيات الضدية (التقابل النصي) في (أحرق / أطفئ) (دياجي / نور) (أكسر / أشيد) وكل هذا الغليان في الذات سيقودها إلى أن تسح شيئًا ما على ضفاف رهاناتها ، وتخبرنا الشاعرة عنه وهو الرفض الذي جاء بأسلوب النفي (لن تقهرني ، لن تلبسني ثوب الانثناء) وهذا الكلام كما يبدو موجها الى الخنوع أو الجبن أو الذل الذي تعيشه الأمة التي كانت حضارتها ذات قداسة سماوية .

وإذا كنا قد تحكمنا في التشكيل البصري للمقاطع السابقة ، فإنّنا في هذا المقطع لا نستطيع التحكم ، لأنّه مبني أساسًا على التشكيل البصري وهو يعكس مدى قسوة وضراوة ما يجري :

((ق
ط
ر
ا
ت....
سود
حمر
خضر
تهطل
ق
ط
ر
ة..
ق
ط
ر
ة..
وأ....ن.....ا.....ت.......
أ ....ز......ف.....ر......ه.........ا......
أ........ن.........ة........أ........ن......ة.
أغدقَتْني ر........ص........ا......ص.........ا
وحريقَ......
منّي ..إليّ
ذاك الغصن الرطيب
أعْلَنَ مراسيم الأوجاع / الرحيق))

إنّ القطرات الملونة التي ذكرتها الشاعرة هنا تدعونا للدخول في تناص مع بيت صفي الدين الحلي (٦٧٧- ٧٥٠) الشعري الذي يقول فيه ((بيض صنائعنا ، سود وقائعنا / خضر مواضينا ، حمر مواضينا)) . وقد عبر التقطيع الحرفي للكلمة – مع توافق الدلالة العمودية مع نزول القطرات ، والدلالة الأفقية مع نفث الزفير ، وإطلاق الرصاص – عن طاقة الحزن والفقد التي غلفت نفسية الشاعرة.

وتختتم الشاعرة قصيدتها بمقطع طويل نسبيًا ، وهي تعي حقيقة أنّ قيامة العشق ستفضي إلى حال جديدة، يتلاشى فيها القهر، وتصدح فيها الأغنيات والأنغام :((تجيش الأغنيات / تصدح بشتات الأنغام / أَبْتاعُ الترتيق / من عطر الأزهار / بتلات تعبق بالأضواء / أعشق الموت بسراديب النور / من خيوط الشوق المسحور / أشعلها قناديلا ترتعد من سطوعها / أجسادًا ترتوي بخمرة الصمت / عشقًا ووهمًا / ظمؤنًا يترقرق / بغنج يغازل





هذا الصوت.)) فترتق جسد العشق الممزق بعطر الأزهار ، والبتلات والضوءِ وووو لتصل إلى جملتها الأخيرة التي جعلتها عنوانًا للقصيدة (بغنج يغازل هذا الصوت) ..وتنكشف الدلالة الكلية للنص بوضوح .

السحر الإيروتيكي

وفي ختام المقاربة أقف أمام نص أنثوي مؤثث بإيروتيكية ساحرة، يخلو من ضميرالـ(أنا) ذلك الضمير الذي يحاول بلوغ أعلى المستويات في التفعيل والتصوير . وهنا يفرض علينا الاقتراب من هذا النص أن نتساءل : كيف استطاعت الشاعرة البتول العلوي في قصيدتها (صحوة)( ) أن تموضع التمركز الأنثوي دلاليًا ومكانيًا في قولها الشعري من دون تمظهر ضمير الـ(نا) بتشكيل بصري في النص، أو تمظهر الأفعال التي تدل عليه؟وبعيدًا عن فاعلية العنونة التي تمركزت في مفردة واحدة (صحوة) وما لها من تضاد يمنحها حق التواجد في (سكر) أو (سكرة) ، لا بد أن نتساءل من أي شيء تولدت هذه الـ(صحوة)؟ وحسب ظني المتواضع ، إنّ مقاربة النص ستجيب عن ذلك . إذ تقدم لنا الشاعرة البتول قصيدتها مكثفة وملغومة وحادة في نقل الخاص إلى المتلقي بوساطة العام ، وذلك بشكل مباغت وجريء لتضع سؤال الأنثى بشكل عام أمام التمركز/ التشظي الذكوري الذي حاولت الشاعرة تصويره في الآن نفسه.تستهل الشاعرة قصيدتها بتوصيف لإسم يشكل هاجسًا أنثويًا في صيغة الجمع (آهات محمومة)، وهي بذلك تزج القارئ في استنتاج شعوري مباغت ، يترتب عليه تداع للأفكار وتوليد للدلالات المطلقة وهنا يتقاطع الذّاتي بالموضوعي ، وتؤدي المخيلة دورها في التسلل إلى ما وراء الأشياء. هل ستبقى هذه الـ(آهات) في فضاءها المطلق أم أنها ستتعامل مع فضاء نسبي يسعى إلى الاختراق والتجاوز؟ من المؤكد إنّ الشاعرة ما زالت في الاستهلال، وإنّها لم تكمل فكرتها بعد ، لذا علينا الإصغاء إلى ما ستقول:

((توقظ الحلم الغافي بمرافئ الذاكرة البكماء/ المتبتل في محراب الشجن)) .

إنّ البتول في رسمها لهذه الصورة التي تجترحها بتعبير إستعاري طالما عشقته الأنثى (الحلم الغافي) عملت على انفلات الـ(آهات) من سكونيتها لتفعل من حركية النص وانثيال دلالاته في حميمية تغوي القارئ في تتبعها بشغق وقلق وهي توصله إلى مكان المكوث المرهون بزمن قصير وهو ((مرافئ الذاكرة البكماء)) . ولا تكتفي الشاعرة بما تحمل الذاكرة من دلالات ، لاسيما بالنسبة للأنثى التي تعتمد في معظم اشتغالاتها على التذكر والاسترجاعات فتعطي صفة لذلك الحلم ((المتبتل في محراب الشجن بكبرياء روح)) في تجسيم استعاري جعل للشجن محرابًا، لتستمر الشاعرة في إعطاء نعت آخر للروح التي ((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجدن)) ويظل التعبير الإستعاري متواجدًا في كل سطر من القصيدة ، لذا لن نعمد إلى تكرار ذكره ثانية أوثالثة . ولا تتوقف الشاعرة عن ممارسة تورط القارئ في نص متشابك التراكيب، فلا ندري هل تعود الأفعال (يخلخل، يفيض، ينفلت، يمتطي، يهدهد، يطعم، يحمل، يزف) إلى الحلم أم إلى كبرياء تلك الروح الموصوفة؟ وسواء أكانت عائدية الأفعال واقعة تحت هيمنة الحلم ، أم كبرياء الروح ، ففي كلا الحالين تتمظهر أفعال الأنوثة في تفاعلها الإيروتيكي/ الكتابي الذي منح الجسد النصي شعرية عالية:

((داعبتها أزمنة معتقة بعبير الوجد/ يفض بكارة الصمت العنيد / ينفلت من كثبان الرمال العطشى / المزهر بين أحضان الصبار/ بشموخ غيمة ماطرة / يهدهد نرجسية المشاعر / يطعمها رحيق الحنين / متوجة بالاشتهاء / مضمخة برذاذ الشوق))..

وعند تفكيك هذه الجمل سيميائيًا لن نحتاج إلى جهد ووقت وطاقة تأويلية مضاعفة .

الهوامش

(١) من النص إلى النص المترابط / مفاهيم ، أشكال ، تجليات ، د. سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، المجلد ٣٢، أكتوبر – ديسمبر ٢٠٠٣: ٩٧.

(٢) كتابة الفوضى والفعل المتغير، ضمن كتاب (دراسات في القصة العربية) وقائع مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ١٧.

(٣) https://www.facebook.com/ dami.omar١

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٨٤: ٥٠٨..



(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٣، دار العرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦: ١٢٠.

(٦) من أطلال الحبيبة إلى أطلال القبيلة، دراسة نقدية في شعر لبيد بن أبي ربيعة، د. خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١١: ١٥٢.

(٧) https://www.facebook.com/profile.php?id=١٠٠٠٠٤٣٣٣٨١١٩٥٧&ref=ts&fref=ts

(٨) https://www.facebook.com/profile.php?id=١٠٠٠٠٤٣٣٣٨١١٩٥٧&ref=ts&fref=ts

(٩) https://www.facebook.com/jouda.belghith?fref=ts

(١٠) http://www.alnoor.se/article.asp?id=٣٤٨٧٧

(١١) http://www.alnoor.se/article.asp?id=٣٦١٢٩

(١٢) سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٢: ١١٧.

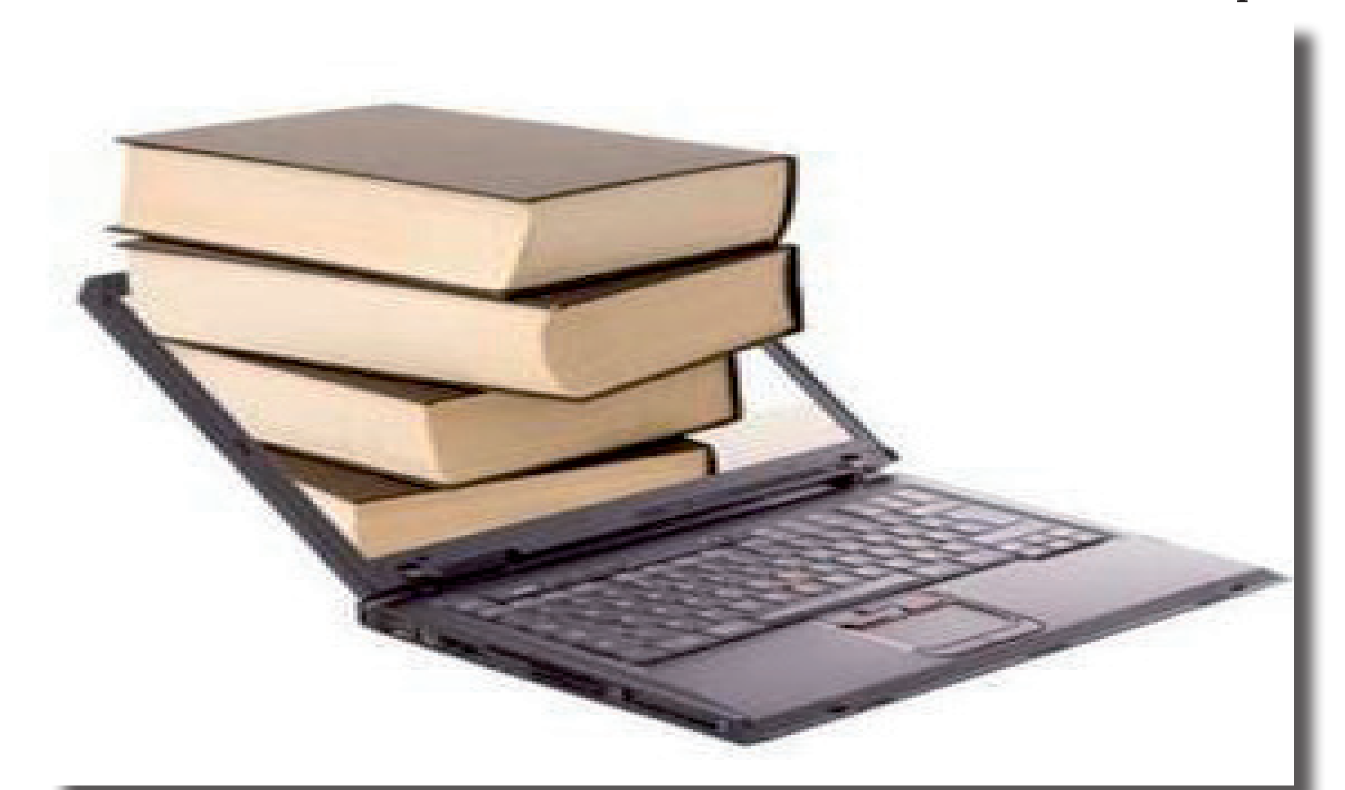
(١٣) المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، فاطمة وهبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ٢٠٠٥: ١٣.

(١٤) شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، محمد الحرز، مطبعة الانتشار العربي، بيرون، ط١، ٢٠٠٥: ٣٣.

(١٥) ينظر: عتبة التأويل وعتمة التشكيل، الدكتور بسام قطوس، وزارة الثقافة ، الأردن، ٢٠١١: ٨.

(١٦) https://www.facebook.com/rhymt.blqas?ref=ts&fref=ts

(١٧) https://www.facebook.com/profile.php?id=١٠٠٠٤٤٨٢٠٠٩&fref=ts







آفاق الرواية الجديدة في الجزائر

الدكتورة مديحة عتيق
الجزائر

الملخص:

تحاول هذه المداخلة أن تستشرف مستقبل الرواية الجديدة المكتوبة بالعربية في الجزائر وذلك من خلال قراءة واقعها قراءة موضوعية تستبصر عناصر القوة ونقاط الضعف، من خلال استلهام معطيات السياق الثقافي الراهن الذي تُكتب فيه الرواية الجديدة الجزائرية، ولعلّ أبسط هذه المعطيات التي تستوجب الوقوف عندها هي الخلفية الثقافية للروائيين الجدد، وطبيعة الموضوعات التي يعالجونها في كتاباتهم، وظروف الإنتاج الأدبي، ودور النشر في تحديد مسار الرواية الجديدة بالإضافة إلى إشكاليات اصطلاحية وفنّية تتحكّم في سيرورة المنجز الروائي برمّته....





الرواية الجديدة: الإرهاصات الأولى:

الرواية الجديدة جنس أدبي حديث النشأة نسبيًا، ظهر أعقاب الحرب العالمية الثانية التي زلزلت الكثير من القيم والبديهيات والمعتقدات، السياسية والثقافية والدينية وحتى الأدبية، إذ صار الأدباء ينظرون إلى أدبيات ما قبل الحرب على أنّها نتاجات «غير عصرية» لا تستجيب لمواضعات الواقع الراهن، ومن ثمّ راحوا يبحثون عن مضامين جديدة وأشكال مستحدثة تلبّي احتياجاتهم المستجدّة التي صنعتها خرابات الحرب المدمّرة، وقد وجدوا ضالتهم في ما صار يعرف بـ«الرواية الجديدة» أو ما يسمّيها إدوارد الخراط «الحساسية الجديدة»، ولعلّ أهمّ تقنياتها «كسر الترتيب السّردي الإطرادي، فكّ العقدة التقليدية، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خطّ مستقيم، تراكب الأفعال: الماضي، والمضارع، والمحتمل معًا، وتهديد بنية اللغة المكلّسة، ورميها – نهائيًا- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع «لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مسائلة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا «لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولًا إلى تلك المنطقة الغامضة،المشتركة(...) وليست هذه التقنيات شكليّة، ليست مجرّد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع «بل هي رؤية، وموقف ...»(١)

لم تكن هذه الرؤية موقفًا نظريًا تلوكه ألسنة النقاد وأقلام المنظرين فحسب، بل ترجم نصيًا في كتابات الروائيين الفرنسيين على وجه التحديد،وعلى رأسهم ألان روب غرييه(Alain Robbe Grillet) الذي كتب أول رواية «جديدة» عنوانها «المماحي عام ١٩٥٣(نشرتها دار مينوي(Editions de Minuit))،وأتبعها بسلسلة من الروايات أشهرها: المتلصص، الغيرة، في المتاهة، مقتل الملك، مشروع من أجل ثورة نيويورك، والتفّ بهذا الروائي لفيف من الروائيين الفرنسيين التجديدين أهمّهم كلود سيمون، وناتالي ساروت(Nathalie Sarraute)، وميشيل بيتورو جورج بيرك(Georges Perec).

لم تنح كتابات هؤلاء إلى صياغة «نمط» محدّد للكتابة الروائية الجديدة على أساس أنّ تجاربهم مناهضة للسنن والقوانين والأطر التنظيرية، وكان القاسم المشترك بين هؤلاء هو تجاوز أبجديات الرواية «التقليدية»، وخاصة «الشخصية» و«الحدث»، ولا أدلّ على ذلك من رواية «الأشياء» (Les Choses) لجورج بيرك حيث تضحى الأشياء اليومية المستهلكة هي «البطل» الحقيقي» في نصّه الروائي.ويلخّص الناقد جين ريكاردو توجّه الروائيين الجدد في عبارة واحدة هي»لم تعد الرواية هي كتابة المغامرة، بل هي مغامرة الكتابة». وأعادت ناتالي ساروت صوغ هذه القناعة في كتابها «عصر الشك» حين عرّفت الرواية بأنّها «عملية بحث متواصل ينحى إلى كشف واقع غامض،وأنّ كمالها أو اكتمالها يتوقفان على بحثها المستمر،إنّها مغامرة ومجازفة»(٢)

تتكرر هذه القناعات في كتاب ألان روب غرييه التأسيسي «نحو رواية جديدة حين يعلن أنّ «في الرواية الحديثة التي وصلت أخيرًا إلى نضجها تصبح المقولات الأدبية مثل الشخصية، التقابل بين الشكل والمضمون مجرّد مفاهيم تجاوزها الزمن»(٣).

لقيت «الرواية الجديدة» في الوطن العربي ترحيبًا حارًا مشرقًا ومغربًا، تنظيرًا وإنتاجًا، ففي المشرق حمل لواءها إدوارد الخراط وجمال الغيطاني،وتزامن تبنّيها مع فترة النكسة والهزائم العربية، لذلك كان هذا الجنس المتمرّد خير ناقل لقلق العصر، وفي المغرب العربي، شقت الرواية الجدية طريقها إلى تونس عبر بوابة «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي، وإلى المغرب عبر أعمال المديني، وعبد الله العروي، ومحمد برادة وغيرهم.

الرواية الجديدة في الجزائر:

كانت رواية «نجمة» لكاتب ياسين عملًا متميزًا بكل المقاييس، لذا يمكن أن نقول بأنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية هي التي فتحت المجال للرواية الجديدة بالجزائر، لكنّ «نجمة» ظلت تجربة استثنائية إلى غاية أواخر الثمانينات و أوائل التسعينيات حيث بدأت



تجربة الرواية الجديدة باللغة العربية وكانت الريادة للطاهر وطار(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج وغيرهم، وتزامن تبني هذا الجنس الوافد من الضفة الأخرى للبحر الأبيض مع أحداث أكتوبر وبداية العشرية السوداء ، وتراكم كمّ لا بأس به من النصوص الروائية الجديدة، يجعلنا نتساءل عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، ويمكن أن نعيد الإشكالية بأسئلة مباشرة على غرار: ما هي آفاق الرواية الجزائرية الجديدة؟ ماهي العوامل الأدبية وغير الأدبية التي تتحكم في مصيرها ؟ ما هي التحدّيات الموضوعاتية والفنية التي تواجه روائيونا الجدد؟

أزمة المصطلح:

في حوار أجرته جريدة «العرب» مع الكاتب سميرقسيمي ، سُئل هذا الروائي عن مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر،فأجاب: « قرأت أعمالاً جيّدة، وأخرى أقلّ جدّية ، ولكنّي أعتقد أنّه من الاستعباط استقراء مستقبل طفل ولد للتوّ ، فالرواية التي اصطلحنا تسميتها بـ» الرواية الجديدة» لم تخرج من قمقم سنوات الموت التي عرفتها الجزائر باستثناء بعض الأعمال القليلة جدًا ما يزال الموت، أقصد سنوات الإرهاب أكثر ما يستهوي روائيينا، لهذا أعتقد أنّ الرواية الجزائرية الجديدة مجرّد جنين ولد للتوّ(٤)

تتضمّن هذه الإجابة مجموعة من النقاط أوّلها من الصعوبة بمكان التنبّؤ بمستقبل جنس روائي حديث النشأة ، لا يكاد عمره يتجاوز العقدين ، إذ دأب النقاد على إدراج كلّ كتابات مرحلة ما بعد١٩٨٨ ضمن مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة،وهذا ما يطرح نقطة إشكالية ثانية تعوقنا على استبصار آفاق الرواية الجزائرية الجديدة،ونعني مصطلح « الرواية الجديدة» في حدّ ذاته ، إذ ما يزال يطرح أكثر من سؤال ، وينتظر أكثر من إجابة حول ماهيته وحدوده سواء في المشهد الروائي والنقدي الجزائري أو حتى العربي ، فالنقاد يتساءلون : هل مصطلح (الجديدة) حكم قيمي أو زمني؟ هل من المعقول أن نطلق مصطلح (الرواية الجديدة) على كلّ ما سيكتب في العقود الخمس أو العشر القادمة ، بعبارة أخرى ، هل كلّ ما يكتب الآن وما سيكتب مستقبلا يندرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة؟

إنّ ما يزيد الأمور تعقيدًا هو ضبابية المصطلح ، وعدم امتلاك مقاييس موضوعية -حتى لا نقول ثابتة –للتمييز بين ما يمكن أن يدرج ضمن الرواية الجزائرية الجديدة وما يمكن اعتباره غير ذلك.

على الرغم من غياب هذه المقاييس ، يجتهد بعض النقاد الجزائريين في رسم الملامح الموضوعية والفنية التي تتسم بها النصوص الروائية الجديدة ، ومن هؤلاء الناقد عمار طوبال الذي لاحظ أنّ هذه النصوص تحمل في مضمونها أطروحات جديدة تعيد النظر في القضايا الفكرية والإديولوجية التي سادت ، وتكرّست في الساحة الثقافية،وعملت



على إعطاء قراءات مغايرة للتاريخ (نزع القداسة عن ثورة التحرير...) كما أنها تتميّز بتكسير زمن الحكي،والتّشظي على مستوى الذاكرة ، والذات الكاتبة ،كما تتميز هذه الكتابة الجديدة التي ينتجها الروائيون الشباب باعتنائها بفئة المثقفين، هذه الفئة التي شكّلت فداء الصراع الدائر بين الدولة والجماعات الإسلامية المسلحة»(٥)

ولا تبتعد هذه الرؤى النقدية التي أوردها عمار طوبال عما ذكره الناقد عبد الملك بن أشنهو حول آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة التي« لم تتوجه مضامينها بالنقد اللاذع ، والتعرية الفاضحة لكل مظاهر التفسّخ والترهّل المجتمعين فحسب ، بل خاضت معركة لا تقلّ ضراوة على صعيد ما ترسّب من ثقافة أدبية بالية وذوق ممجوج ، وأساليب صدئة من جراء التكرار والاجترار،إذ لم تكن أسئلة الكتابة الأدبية والتلقي على حدّ سواء »(٦).

وعلى الرغم من هذه المحاولات التأسيسية النقدية فإنّ إشكالية المصطلح ما تزال مطروحة في معظم المحافل الأدبية ، وإن اتخذت شكل صراع بين الروائيين القدامى وروائيي الجيل الجديد، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الرواية الجديدة كثيرًا ما يطلق عليها «رواية الجيل الجديد» ، فيبدو أنّ تعبير «الرواية الجديدة» يستفزّ الروائيين القدامى ، فالرواية العربية- بحسب تعبير نبيل سليمان- تنتج أكوامًا من الزبالة منذ عشر سنوات ، وتعاني من آفة الاستسهال والجهالة ، ويبدو أنّ هذا الصراع انتقل إلى رحاب الملتقيات كما حدث في ملتقى « الرواية الآن» الذي انعقد بالقاهرة بدءًا من تاريخ ١٧ فيفري ٢٠٠٨ حيث نبّه الناقد السوري خالد خليفة إلى أنّ « الكتابة الجديدة التي بدأت في التسعينات كانت بلا هويّة، يمكن اعتبارها مجرّد ردّ فعل على تجاهل الجيل الأكبر لكتابات الشباب ، فظهرت مليئة بالطيش والانفعال ، وفتحت للجيل التالي باب السخرية من هذا الجيل، الجيل الذي نتحدّث عن كتاباته الجديدة التي كسبت معركة القراء ودور النشر»(٧)

في المقابل يدافع الروائيون الجدد – بما في ذلك الجزائريين- عن كتاباتهم وانتمائهم الأجناسي بادّعائهم أنّ كتاباتهم المتمرّدة مؤسسة على وعي نقدي ورؤية واضحة ،و لا أدلّ على ذلك من رواياتهم تتقاسم جملة من المزايا المشتركة كالتلاعب بالأزمنة، وكسر خط السرد، وإلغاء الحدث الرئيسي ، وتعدد الشخصيات، واللامعقولية، والإكثار من العبثية، والميل إلى الرؤية التراجيدية، والاتكاء على النهايات المفتوحة.

ويعتبر هؤلاء الروائيون انتقاد الروائيين القدامى لهم مظهرًا من مظاهر المعركة الأزلية بين القديم والجديد، تقول الروائية الجزائرية جميلة طلباوي في هذا الصدد: « كلّ جديد يثير جدلًا وتباينًا في الآراء إن لم أقل كثيرًا ما يُرفض الجديد خوفًا من ضياع ما هو موجود و متوارث (..) أبدى بعض النقاد تحفظًا حول شكل الرواية الجديدة في الجزائر ، وذهب البعض لاعتبارهم لونًا من السيرة الذاتية ،والبعض الآخر اعتبرها إضافة نوعية للرواية العربية، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، أقف على ما كتبه الأديب حسين العرباوي في جريدة الصباح التونسية «ياسمينة صالح اسم يبدأ من الآن : ولا ينتهي لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئًا وثائرًا، إنّها الدم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معًا، وهي ببساطة بحر من الصمت»(٨).

هشاشة التكوين:

لعلّ النتيجة المبدئية التي وصلنا إليها ونحن نستبصر آفاق الرواية الجديدة في الجزائر أنّ إشكالية المصطلح ليس حكرًا على المشهد الروائي الجزائري فحسب ، بل هي قضية عربية – إن صحّ التعبير-إذ ما يزال الكثير من النقاد داخل الجزائر وخارجها يتساءل ما الذي يمكن إدراجه الآن مستقبلًا ضمن الرواية الجديدة، ولعل ما يزيد الأمر صعوبة بالنسبة للروائيين الجدد هو ما تقتضيه كتابة الرواية الجديدة – حسب التقاليد الغربية على الأقل- من إلمام بالتراث الغربي والقومي في آن واحد ،ودراية بتقنيات السرد التقليدي والحداثي على حدّ سواء ، بعبارة أخرى كي تكون روائيًا جديدًا عليك أن تقرأ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد،وصورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس، و«الصخب والعنف» لوليام فولكنر،و« الأمواج» لفرجينيا وولف، و«المسخ» لكافكا، ورواية «التعديل»، و«درجات» و«في معبر ميلانو»




لميشيل بوتور، و»نائب القنصل» لمرغريت دورا، و»الأجسام الناقلة» و»درس الأشياء» لكلود سيمون، و»البحث عن الزمن المفقود» لمرسيل بروست، بالإضافة إلى التراث العربي ، والتجارب الروائية الحداثية كأعمال جمال الغيطاني،وحليم بركات وصنع الله إبراهيم، فلا بدّ من استيعاب هذه الأعمال وتمثّلها شعورًا ولا شعوريًا في الكتابات الروائية لهذا الجيل الشاب.

و لكن ما يلاحظ للأسف هو بُعد الروائيين الجزائريين الجدد عن هذه التجارب العربية العالمية ، إذ كان حماسهم يفوق وعيهم ،ورغبتهم في التجديد أكثر نضجهم الإبداعي والمعرفي ، وهذا ما حذا بالروائي الجزائري بشير مفتي إلى القول: «هناك من يجتهد ويحاول تقديم نص جيّد، ويسعى لأن تكون له بصمته الخاصة، وهناك من يكرّر غيره، ويستنسخ تجارب من هنا وهناك ،والبعض يستعير من الرواية الأجنبية يسقطها بدون وعي بالعملية الإبداعية ، ولا أخفي عليكم أنّ الجيّد قليل ونادر، وربّما هناك نقص في تكوين الكتّاب أنفسهم ،وأغلبهم لا يقرؤون تجارب العالم العربي والغربي ، والسياق الاجتماعي والثقافي لا يسمح بتطوير الأدوات ،وتأسيس المرجعيات، وتحقيق النقل المرجوّة» (٩)

وتجعلنا هذه الوضعية المؤسفة نتساءل على أيّ مدى يمكن أن تصمد هذه التجارب الفتيّة أمام الزمن؟ وإن كنّا نسمع في بعض الأحيان أصواتًا متفائلة تستبشر خيرًا براهن الرواية الجديدة في الجزائر ومستقبلها كما يرد في قول الناقد الجزائري قولي بن ساعد « إنّ الرواية الجزائرية في راهنيتها الجمالية والموضوعاتية على السواء قد بدأت فعلًا تسعى إلى الانفلات من قبضة مختلف أشكال التنميط المعتادة بهدم الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية (...) إنّ الرواية عند الجيل الجديد تخلّصت كليًا من الموتيفات والتنميطات الجاهزة بعد أفول ما كان يعرف بالثورات المزعومة أمّا على الصعيد الجمالي فالأمر لا زال يحتاج إلى جهود إضافية لتأسيس جماليات جديدة تأخذ في الحسبان التراثيات السردية واختراقاتها الشكلية للمجموعة البشرية ككل»(١٠).

يستمد الناقد قلولي بن ساعد تفاؤله من قراءاته لروايات عمار لخوص ،وعبد الوهاب بن منصوري ، وبشير مفتي، وفضيلة الفاروق، وحميدة عبد القادر، والخير شوار، وجلالي عمراني، وعبد العزيز غرمول،وياسمينة صالح، وغيرهم من الروائيين الجدد الذين كتبوا أعمالًا متميزة ومقبولة إلى حدّ كبير.

وعدا أزمة المصطلح التي تؤرق الروائي الجزائري- وحتى العربي- ومسألة التكوين المعرفي ، فهناك تحدّيات أخرى تواجه روائيي الجيل الجديد في الجزائر ومنها طبيعة الموضوعات التي يعالجونها وسيعالجونها في المستقبل وعلى رأسها موضوع «الإرهاب».

انشغالات مجتمعية متضافرة:

تحاول الرواية الجديدة أن تعبّر عن تحوّلات المجتمع الجزائري لما بعد مرحلة أكتوبر ١٩٨٨، فعدا أنّها خرجت من قوقعة الخطاب الإيديولوجي الاشتراكي، فإنّها تسعى جاهدة إلى أن تعبّر عن مرحلة ما يسمّى «العشرية السوداء» التي اتسمت بالتعددية الحزبية، وظهور الصحافة المستقلة، وهجرة المثقفين، وأسالت تيمة «الإرهاب» مداد الروائيين بشكل كبير، وكلما ابتعدت تلك الفترة السوداء زمنيًا استبصرها الروائيون الجدد بوعي أكبر ،وعبّروا عنها بحرّية أوسع، ففي مرحلة المدّ الأصولي عبّرت الرواية الجديدة عن هذا الواقع بتوجّس وحذر شديدين، لكن بعد أن تراجع هذا المدّ بنسبة معتبرة يتوقّع أن يتعاطى روائيونا تلك المرحلة برؤية أوضح خاصة أنّ الجيل الجديد « لم يقع في فخ الوقوف مع فريق ضدّ الآخر ، أي الدفاع عن طروحات السلطة ضدّ الخصوم الإسلاميين ،ولم يتبنّ هذا الجيل الإديولوجيا الاستئصالية التي اشتهرت في فترة ما ،وكان نقده للسلطة كبيرًا ، ولا يبرئها مما حدث، ووصل حتى إلى طرح سؤال ممنوع روّجت له بعض الأوساط الإعلامية الأجنبية،وهو سؤال: من يقتل من؟» (١١)

يمتدّ هذا الوعي المتزايد بجذوره الأولى إلى بعض الأعمال التي تناولت هذا الموضوع الشائك بوعي وشجاعة متميزين، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر رواية «وطن من زجاج» لياسمينة صالح حيث شجبت موقف السلطة السلبي




تجاه الضحايا المدنيين الأبرياء حين خذلتهم ، وتركتهم فريسة سهلة للإرهابيين، كما فضحت الكاتبة فضيلة الفاروق في روايتها «تاء الخجل» نظرة المجتمع الجزائري القاسية تجاه المرأة ضحية الإرهاب حين رفض إعادة تواصلها به رغم أنّه يدرك جيّدًا أنّه لا حيلة لها فيما أصابها على يد الإرهابيين.

ينتظر أن تواصل الرواية الجزائرية الجديدة تعاطيها لهذه المرحلة الشائكة التي كانت أحد الأسباب الرئيسة في ظهور هذا الجنس الروائي المستحدث إلى درجة أنّه يسمّى أحيانًا بأدب الأزمة الذي يضمّ بين دفّتيه روايات جديدة متميزة نذكر



على سبيل المثال لا الحصر «الورم» لمحمد ساري، «الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار، « فتاوى زمن الموت» لإبراهيم سعدي ، الحواجز المزيفة» لعيسى شريط، فهذه الروايات وإن انصرفت إلى لملمة شتات الواقع الخارجي وصهره في بوتقة الفنّ الروائي فإنّها أيضًا أثبتت أنّ تقنيات القصّ الحديث لا تتعارض أساسًا مع وجود البحث الروائي الدّال ،ووضوح المضمون خاصة إذا كان التطور الأدبي مرتبطًا بالتطوّر الاجتماعي «(١٢)

ما تزال هذه المرحلة السوداء موضوعًا شائكًا يطرح أكثر من سؤال عمّا حدث ،ولماذا حدث وكيف حدث، وما تزال هذه المرحلة فترة مؤلمة تمدّ بظلالها القاسية مع اقتراب أيّ حدث سياسي متميز عبر عمليات اغتيال منفردة.

لكن لاحظ النقاد الجزائريون وحتى الروائيون أنّ تيمة الإرهاب استسهلت كثيرًا في الروايات الصادرة في السنوات الصادرة الأخيرة حيث لم تستطع هذه الأعمال أن تتخلّص من أبجديات لغة الصحافة مما جعل بعضها أقرب إلى التقارير الصحفية منها إلى الأعمال الروائية ، ومردّ ذلك في رأيي هو طبيعة الموضوع في حدّ ذاته ، إذ ينحى منحي سياسيًا أمنيًا ، لذا لا عجب أن يكون مادة دسمة للصحف اليومية والمجلات التي كانت المصدر الأساس للروائيين الجزائريين في استقاء مادتهم الخام فضلًا على أنّ بعض الروائيين كانوا في بداية مشوارهم العلمي والمهني صحفيين قبل أن يكونوا روائيين ، ونذكر منهم حميد عبد القادر ، بشير مفتي، وياسمينة صالح،و كمال بركاني، وغيرهم لذا لا عجب أن تتسلل لغة الصحافة إلى لغتهم الروائية.

وهناك عامل ثالث لا يقلّ أهمية عن العاملين السابقين ،وهو عجز بعض الروائيين عن الإحاطة بتقاليد الرواية الجديدة ونظرياتها،وإن انتسب زمنيًا وموضوعاتيًا لها، وهذا ما جعل الروائي الجزائري أمين الزاوي يطلق على بعض الأعمال الروائية «الجديدة» بأنّها روايات «مستعجلة» ، إذ لم تتأمل الحدث روائيًا وفنيًا، كما أنّها انزلقت لمستويات تتجاوز منطلقاتها النظرية ،وقدراتها الفكرية، فإذا كانت «التسجيلية» –مثلًا- واقتباس كليشهات من الصحافة اليومية هي بعض تقنيات الرواية الجديدة فإنّ بعض روائيينا الجدد انحرفوا عن التسجيلية التي تهدف إلى فتح الرواية على التاريخ اليومي ليتورّطوا في التسجيلية التي تنمّ عن ضعف القدرات الجمالية، وطبعًا لا يعمم هذا الرأي على جميع الروايات الجديدة ، ولا يعني أيضًا أن يعطي انطباعًا بأنّ آفاق الرواية الجديدة في الجزائر قاتمة أو داكنة، وهناك سببان للتفاؤل أوّلهما:

- إنّ هناك روايات جديدة وجيدة أو لنقل «سرود انتقل كتّابها من الصناعة الظرفية للمتخيل إلى سؤال الأشياء والمخيال واللغة بإعطاء الرواية بعدا آخر تكتسي فيه الحوارية أهمية قصوى خلافا لسرود أخرى انزوى كتّابها داخل ذواتهم لكتابة





نصوص تقول الهذيان والانزواء»(١٣)
ولا أدلّ على ذلك من رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي التي نجحت في تناول موضوع الإرهاب بوعي شديد بعيدًا عن التناول الصحفي الذي يهوّل الأحداث، ويدغدغ مشاعر الخوف والشفقة في نفوس القراء.

- والسبب الثاني الذي يجعلنا نتفاءل بمستقبل الرواية الجديدة في الجزائر هو سعي بعض الروائيين الجادين إلى البحث عن موضوعات جديدة :

الانفتاح على قضايا العالم:

تسعى الرواية الجزائرية الجديدة إلى أن تتجاوز بعدها المحلي عبر الاشتغال على الهمّ العربي والعالمي ، فلم تعد تكتفِ بمعاينة الراهن الوطني فحسب بل صارت تسعى إلى أن تتعاطى القضايا العربية والعالمية ،وخاصة قضية فلسطين، والعراق،وأفغانستان، وعلاقة المشرق بالمغرب العربي ،وقضية المتاجرة بالأعضاء البشرية،وهناك عوامل كثيرة ساهمت في أن تجعل هذه القضايا هاجسًا يؤرق الروائي اليوم وغدًا ،ومن ذلك:

- أهمية هذه القضايا على الصعيد السياسي والأمني والاقتصادي على المستوى العربي والعالمي، وخاصة أنّ أمريكا –القوة الأولى في العالم- طرف دائم ومركزي في هذه القضايا بشكل مباشر أو غير مباشر.

- دور وسائل العالم في نقل آخر الأحداث بالصوت والصورة، ممّا جعل هذه القضايا حديث الخاص والعام ، لذا لا عجب أن ينتبه إليها الروائي الجزائري ، لأنّها - على الأقل- قضايا العصر من جهة، وذات تأثيرية حينية على الجزائر من جهة ثانية ، فكما يحاول الروائي الجزائري أن يصدّر همّه المحلي إلى قراء خارج وطنه فإنّه يسعى في الوقت ذاته إلى أن ينصت إلى آلام غيره، ويتفهّمها ، ويتعاطاها فنيًا/روائيًا.

- كما أنّ هاجس «العالمية» الذي تسعى الرواية الجديدة إليه - وإن لم تعلن عن ذلك صراحة- يجعلها شديدة الحساسية لكلّما يدور حولها في العالم من أحداث سياسية ، وعسكرية ،وحتى وبائية أو كارثية ، ولعلّ رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي أول محاولة جريئة لتعاطي الهمّ الفلسطيني من خلال شخصية «زياد» الذي أبدعت الكاتبة في رسم ملامحه بعيدًا عن صورة البطل الفلسطيني النمطية.

كما جعل الطاهر وطار بطل روايته «الوليّ الطاهر يرفع يديه بالدعاء» يسافر خارج الجزائر ليذهب إلى باكستان والشيشان ، فيحارب مع هؤلاء وأولئك ، يؤكد وطار على أنّ العالم قرية كونية مما يجعل الانعزال شبه مستحيل، والقوقعة على الهموم الداخلية ضربًا من الخيال، يقول: « البشرية في هذا الوقت تتفرّج على بعضها البعض ، أحيانًا تسمع في موجز الأنباء أنّ قطارًا صدم بقرة في الهند ، تصوّر الاهتمام الذي قد يتجاوز الملياري نسمة، هذه هي وحدة الكون (...)أحداث الرواية (يقصد «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء») تصف واقعًا افتراضيًا، والسواد هو الغموض الذي يسود العالم في العلاقات الدولية،وفي العلاقات العربية ،فالرواية تفترض ماذا لو يذهب البترول؟» (١٤).

في هذا التوجّه الانفتاحي نحو قضايا العالم ، يمكن أن تدرج رواية «شارع إبليس» لأمين الزاوي حيث تعالج جملة من القضايا الجديدة مثل : خيانة الثورة،والأصدقاء والمبادئ بالإضافة إلى علاقة المشرق بالمغرب العربي، فبعد أن كانت العلاقة متميزة في الماشي أيام نفي الأمير عبد القادر،ورحلة العلماء المغاربة أمثال أبو محرز الوهراني إلى المشرق ، تحولت العلاقة الآن إلى بزنسة جسدية، فالمغرب يصدّر بنات الهوى، والمشرق يصدّر ثقافة استهلاكية تتمثل في المسلسلات، والأغاني، والفيديوكليبات الهابطة، وحتى يخفف أمين الزاوي من حدّة هذا الموضوع المأساوي فإنّه يشير إلى تواجد الجزائريين في فصائل الثورة الفلسطينية ، واستأنس في ذلك بشخصية المسرحي الجزائري الكبير محمد بودية الذي كان عضوًا نشيطًا في المقاومة الفلسطينية، وانتهى به الأمر إلى أن اغتاله الموساد الإسرائيلي في باريس.

كما تطرح هذه الرواية موضوع المتاجرة بالأعضاء البشرية التي تؤخذ من أطفال الشوارع في الصومال، واليمن، ومصر، والمغرب لتباع في شركات دولية كبرى.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التوجه الانفتاحي على قضايا العالم يكاد يكون حكرًا على الروائيين




المخضرمين – إن صحّ التعبير- كأحلام مستغانمي، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، أمّا الروائيون الشباب الذين يفترض أنّهم يمثلون الجيل الجديد فما يزالون يستمدّون مدادهم من دماء الإرهاب وجثث الضحايا، سواء تعلق الأمر بالروائيين الرجال أو الروائيات (النساء) اللائي يزداد عددهنّ يومًا بعد آخر ممّا شكّل ملمحًا أساسيًا يرسم واقع الرواية الجزائرية الجديدة آنيًا ومستقبليًا.

تعدد الأصوات النسوية:

كان القارئ المشرقي إلى حد قريب يختزل الكتابة الجزائرية النسوية في قلم واحد هو أحلام مستغانمي التي فرضت بثلاثيتها الشهيرة «ذاكرة الجسد» و«عابر سرير»و» فوضى الحواس»لكن- الآن- تعددت الأسماء النسوية،و تبدو مرشحة للزيادة،ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ياسمينة صالح،و رشيد خوازم، و عبير شهرزاد ، زهرة ديك، و فضيلة الفاروق و غيرهن من الروائيات اللاتي حققن شهرة معتبرة.

تحظى هؤلاء الروائيات باهتمام محلي و عربي على حد سواء، فقد نشرت زهرة ديك « قليل من العيب يكفي» في دار النشر بغدادي بالجزائر في حين نشرت سترة حيدر روايتها «شهقة الفرس» في الدار العربية للعلوم (لبنان)، ونشرت جميلة طلباوي «أوجاع الذاكرة» في اتحاد الكتاب العرب(سوريا).

يوحي المشهد النسوي في الرواية الجزائرية باتساع متواتر،و لعل مردّ ذلك – في رأيي- ما تعرفه المرأة الجزائرية من تحرر متزايد في مجال العمل و الدراسة، أو الإنجاز و استقلالية الذات، كما تحاول الروائيات الجزائريات نسف مقولة أن الرواية النسوية هي مجرد بوح ذاتي،لا تتجاوز الكاتبة ذاتها و أوجاعها الخاصة.

تسعى الرواية الجزائرية أن تشتغل على الهم الاجتماعي و السياسي الذي يؤرق زميلها الروائي ،بل تحاول أن تتفوق عليه، و ما يعزز موقفها هو تكوينها الجامعي، و جرأتها الأدبية ، و معاينتها التجارب ذاتها التي عاينها و عاناها الروائي – الرجل,و ربما بدرجة أكثر وأفظع، و لنا في رواية «قليل من العيب يكفي» لزهرة ديك خير مثال على ذلك، إذ تسعى هذه الرواية لأن ترصد الهزات الاجتماعية و السياسية التي ألمت بالمجتمع الجزائري،كما تسعى لأن تكسر الكثير من الطابوهات التي يتورع بعض الروائيين من تسليط الضوء عليها،فهذه«الرواية تعتمد من حيث مدلولها الاستفزاز النفسي،و تحيل القارئ لملء الثغور والتوترات فيمشي على خطرها حافيًا ينتظر التشظي من خلال الدلالات والإضافات التي لم تبح بها الكاتبة ، ولم تسقها في روايتها (...) أمّا عن مفهوما لـ «العيب» وتفسيرها لهذا الخلل الاجتماعي ـ فإنّها لا ترمي من خلاله للعيب المقصود السوقي ، بل كلمة العيب في مفهومها تتضمن كلّ الأشياء المهينة كالظلم، والحقرة، والانهزام،والعجز»(١٥).

أمام هذا الموقف المتماسك للرواية الجزائرية النسوية يلاحظ عليها النقاد بعض المآخذ التي تهدد مستقبلها لاحقًا، وأبرز هذه المآخذ تماديها المغامر في بعض المواضيع الحرجة ،وخاصة الجنس والشذوذ، إذ تقدم بعض الروائيات على معالجة هذه المواضيع الحساسة – في العرف الجزائري على الأقل- بجرأة مبالغ فيها مما أثار حفيظة بعض النقاد وحتى بعض الروائيات خاصة حين تعمّم الملاحظات النقدية والأحكام، «فيطلق على كلّ الكتابة النسوية الجزائرية بأنّها «أدب السّرير» أو «أدب الفراش» .

تحاول بعض الروائيات تبرير ذلك بأنّ على الأديب أن يكسر كلّ الطابوهات ،وأنّ الإبداع تجاوز أو لا يكون، ولكن لغة نصوصهنّ الاستفزازية، ووصفهنّ المبتذل –في أحيان كثيرة- قد تسيء إلى مقروئيتهنّ لاحقًا، وإن حققن أرباحًا تجارية فائقة في الوقت الراهن ، ولأن نظرة القارئ العربي –والجزائري بصفة خاصة- إلى الكاتبة على أنها امرأة قبل كلّ شيء تجعله ينتظر منها أن تحيط سوأة رواياتهنّ بأوراق تين أكثر كثافة و أشدّ سترًا ، فطالما غطّى جمال الشكل قبح المضمون ، ولا يغرّنّها ما تسيله كتاباتها من مداد الصحف، والمجلات التي تمثل مؤشرًا خاصًا يحدّد مستقبل الرواية الجزائرية الجديدة ،كما سنوضّح بعد قليل:

النقد الصحفي والأكاديمي:

بقدر ما عانت الرواية الجديدة من تهميش إعلامي وتجاهل نقدي في فترة الثمانينات وبداية التسعينات ، فإنّها تحظى الآن باهتمام نقدي متزايد وعناية مستمرة في صفحات المجلات وأبحاث الجامعيين ، وإن كان النقد الصحفي سلاحًا ذا حدّين




، إنّه يسيء للرواية الجزائرية بقدر ما يخدمها، فهو من جهة يتابع حركة النشر، ويرصد آخر المستجدّات فيساعد بذلك على شهرتها وانتشارها خاصة حين تشير إلى دار النشر، ويعرض موضوع الرواية ،ويلخص أحداثها،ويجري حوارًا مع أصحابها حول أهمّ نقاط التجديد والإبداع في نصوصه، لكنه -من جهة ثانية- يسيء إلى الرواية الجزائرية حين يسطّحها ، ويكتفي بنقدها في شكل ومضات لا تنفذ إلى أغوار النص الروائي، ولعلّ مردّ ذلك أنّ النقد الصحفي ، كما يرى الناقد قلولي بن ساعد هو « مجرد قراءات يقوم بها صحفيون بحكم المهنة ، يعتمدون فيها لغة مباشرة ومسطحة، لا تريد أن تذهب بعيدًا في مساءلة النص الإبداعي ربما بحكم محدودية المساحة المخصصة له حتى وإن كان نقاد يقومون بهذا النوع من النقد ،ورغم ذلك فهم أيضًا لا يتجاوزون هذه الخطوط الحمر ، ويكتفون بالتلخيص والعرض أفقيًا وعموديًا دون الذهاب إلى البواطن التي تحيل عليها وإليها النصوص الإبداعية» (١٦).

يؤثر هذا النقد الصحفي سلبًا على النص الروائي الجديد، إذ يساوي بين الغثّ والسمين ، أو على الأقلّ لا يستطيع أن يميّز بين الروايات الجيّدة والروايات الأقلّ جودة، ويربط الجودة بالشهرة، كما أنّه سريع الأحكام ، سطحي الرؤية، بعيدًا عن التخصص، لذا كثيرًا ما يطلق مصطلح«الرواية الجديدة» على كلّ رواية صدرت حديثًا بغض النظر عن مستواها الحداثي ونضجها الفني ، وهذا ما حدا بالروائي والناقد الجزائري واسيني الأعرج إلى أن يطلق عليها «أدب الهوامش» «إنّه النقد الذي يمارس على المقاهي والجلسات الخاصة التي يتحدّث الجالسون فيها عن الموجة الجديدة ويقيّمونها، وهو ما أتاح للصحفي بأن يأخذ عصا السبق ويقوم بوظيفة النقد ، ويدفع بالأعمال إلى الواجهة» (١٧).

سنقدّم مثلًا عن النقد الصحفي وهو ما ذكره الكاتب عمر العرباوي عن الروائية ياسمينة صالح حيث جاء نقده أشبه بكلمات غزل وأبعد ما تكون عن النقد الجاد ولا بأس أن نستعيد تقييمه مقولته النقدية /الغزلية كما وردت « ياسمينة صالح اسم يبدأ من الآن ،ولن ينتهي لأنّه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئًا وثائرًا ، إنّه الدّم الجزائري الذي لا يخشى الماضي والتاريخ معًا ، وهي ببساطة بحر من الصمت المتميّز».

يدفع النقد الصحفي ببعض الأعمال إلى الواجهة دون أخرى لأسباب غير نقدية كالمجاملة ، وإظهار المعرفة بأصول الرواية الجديدة لذا يضفي الناقد على بعض الأعمال صفة الأعمال الجديدة حتى لا يتّهم بالجهل وعدم مواكبة الحركة الحداثية، وهناك ظاهرة ملفتة في المشهد النقدي-الروائي الجزائري وهي تحوّل الروائيين إلى صحفيين، وتحوّل الصحفيين إلى روائيين، مما يحوّل عملية النقد والتقييم وتوجيه الحركة النقدية إلى مزاجات شخصية ، وحسابات ذاتية، وعلاقات مجاملة وردّ الجميل، وهذا ما يسيء إلى الرواية الجديدة في الجزائر آنيًا ومستقبلًا.

وفي مقابل النقد الصحفي يطالعنا النقد الأكاديمي الذي يمتاز بالمنهجية المحكمة – سواء ماجستير أو دكتوراه- الذي لم يكتب لأغلبه أن ينشر في كتب مطبوعة ، بعبارة أخرى « يمكن القول إنّ الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد في الكتب المطبوعة بقدر ما هي في الرسائل الجامعية مع ملاحظة أنّ هذه الدراسات الأكاديمية بقيت حبيسة جدران الجامعات (...) إنّ الحركة النقدية لم تعد كما كانت سابقًا في متناول الجميع بمن فيهم النقاد الأحرار من خارج أسوار الجامعة، ذلك أنّ طبيعة النقد أصبحت فلسفية لا يخوض غمارها إلّا خاصة الخاصة من دارسي الأدب» (١٨).

ولعلّ أهمّ الدراسات الأكاديمية التي عالجت موضوع الرواية الجديدة في الجزائر كتاب « المتخيّل في الرواية الجديدة من التماثل إلى الاختلاف» للباحثة آمنة بلعلى التي حاولت رصد أهمّ التقاطعات التي ميّزت المتخيّل في الرواية الجديدة ، وأكّدت الباحثة في مقدّمة كتابها أنّ تحوّل القيم الجمالية في الرواية الجزائرية جاء استجابة للتحوّلات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال حقبة الثمانينات وما نتج عنه من إعادة نظر في تطبيقات إيديولوجيا السبعينيات من أوهام السياسة الاشتراكية ، وما تبعه من اهتزاز القيم كان نتيجته الشرخ الذي حدث في أكتوبر١٩٨٨ ، وبعد هذه المقدّمة التمهيدية تدرس الباحثة مجموعة من الروايات الجزائرية تركّز فيها على أهمّ ملامح الرواية الجديدة وعلاقة الجمالي



بالواقع السياسي-الاجتماعي.

بالإضافة إلى دراسة آمنة بلعلى يمكن أن نشير إلى كتاب « السرد ووهم المرجع» للسعيد بوطاجين،وكتاب « الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل» لجعفر بايوش، تساعد مثل هذه الكتابات الأكاديمية الرصينة في توجيه حركة الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ تأخذ بأيدي الروائيين الشباب نحو الكتابة الرصينة الواعية.

الجوائز ودور النشر:

بقدر ما عانت الرواية الجزائرية الجديدة من مضايقات وتجاهل من قبل مؤسسات الدولة في حقبة التسعينات، فإنّها تحظى الآن باهتمام متزايد من قبل دور النشر الخاصة كالبرزخ والفضاء الحرّ،والقصبة،والشهاب، ومنشورات مارينو التي ستوسّع في أفق انتشارها في المستقبل في ظلّ جوّ من الاستقلالية في النشر والتوزيع، مما يستدعي استقلالية في طرح الموضوعات بحرّية أكبر.

تتيح هذه المعطيات الجديدة فرصة أفضل للرواية الجزائرية الجديدة كي تحظى بمقروئية أكبر ،واهتمام أوسع لدى القراء العاديين أو المتخصصين، داخل الجزائر وخارجها ، إذ يلوح في الأفق اهتمام متزايد بالرواية الجزائرية من قبل العرب والأوربيين على حدّ سواء.

ففي الجزائر كانت رابطة «كتّاب الاختلاف» و»الجاحظية» سبّاقتين في احتضان الروايات الجديدة نشرًا وتوزيعًا ودعاية، فقد رعت رابطة «الاختلاف» جائزة «مالك حدّاد» التي أنشئت منذ ثماني سنوات ،واستطاعت أن تقدّم للساحة الروائية الجزائرية والعربية لحدّ الآن عدّة أسماء جديدة ، فالجائزة التي تنظم كلّ سنتين فاز بدورتها الأولى مناصفة «إبراهيم سعدي» عن عمله «بوح الرجل القادم من الظلام» ،و «ياسمينة صالح» عن روايتها « بحر الصمت»، وطبع العملان الفائزان ، وصدرا عن دار الآداب اللبنانية، ثمّ فاز بالدورة الثانية مناصفة «عيسى شريط» بروايته «لاروكاد» ،و«إنعام بيوض» برواية «السمك لا يبالي» ، وصدرتا عن دار الفارابي اللبنانية، أما الدورة الثالثة من الجائزة فقد فاز بها «حسين علام» وصدرت روايته «خطوة في الجسد» عن الدار العربية للعلوم اللبنانية ،ومنشورات الاختلاف الجزائرية، ويذكر أنّ الفائزين بجائزة مالك حداد تقدّمهم الجائزة كروائيين لأوّل مرّة، ولم يسبق لهم نشر روايات من قبل فوزهم بالجائزة ما عدا إبراهيم سعدي الذي بدأ الكتابة الروائية والنشر قبل أحداث أكتوبر١٩٨٨»(١٩).

وفي المشرق أعادت بعض دور النشر طبع نماذج من الروايات الجزائرية الجديدة ، تبنّت دار «الآداب» البيروتية كتابات أحلام مستغانمي تبنيًا كاملًا ، كما أعادت طبع رواية «بوح الرجل القادم من الظلام» إبراهيم سعدي ، وأعاد نبيل سليمان طبع «بخور السلام» لبشير مفتي في دار الحوار، كما ستصدر طبعة ثانية من «أشجار القيامة» للروائي نفسه في دار ميرث بمصر، كما تبنّت دور النشر اللبنانية أعمال فضيلة الفاروق نشرًا وتوزيعًا.

تدلّ هذه الأمثلة على أنّ الرواية الجزائرية الجديدة تحظى باعتراف عربي متزايد ،وإن كانت تعوقه بعض المثبطات يلخصها الروائي بشير مفتي فيما يأتي:

- مسؤولية بعض الروائيين الجزائريين الذي لا يروّجون لأعمالهم كما يفعل باقي كتّاب العالم العربي ، وذلك راجع –في رأيه- إلى أنّهم يشعرون بالعزلة ،وهذا الشعور خلق حالة لامبالاة في الانتشار.
- هيمنة بعض الأسماء التقليدية التي لا تريد أن ينتشر غيرها من الأصوات ، وتفضل احتكار صورة الأدب الجزائري فيه وحدها (...)
- وهناك أيضًا اهتمام فرنسي بالأدب الجزائري يجعلك تستغني عن الأسواق العربية من جميع النواحي المادية وحتى المعنوية»(٢٠).

يرى بعض النقاد أنّ دور النشر تلعب دورًا سلبيًا في تشكيل مستقبل الرواية الجديدة في الجزائر ، إذ أضحى الناشر يفرض شروطا خاصة على الكاتب ، تتعلق تلك الشروط بطبيعة الموضوعات ، وحجم النص، ومدّة كتابته، مما يؤثر سلبًا على قيمة العمل الإبداعي ـ وقد تطرّق الروائي واسيني الأعرج في مداخلته « الرواية العربية والقيمة : بحث في آليات التصنيع الثقافي» إلى ما لمسه في معرض قطر من رواج رواية سعودية بالكرتون ، ودخول الناشر كحلقة جديدة – كما في الغرب- فلم يعد الكاتب هو من يعطي القيمة للنص بل دار الساقي من تركيزها على موضوعات وعيّنات من النصوص النسائية التي تعالج ثيمات





بعينها (...)وهذا ما أدّى إلى تشكّل ظاهرة أطلق عليها (الأدب المؤقت) الذي يعني أنّ النص الجديد يلغي النص الذي سبقه لمجرّد ظهوره ، وهو ما أملته حالة هيمنة السوق التي تدفع إلى تقديم الجنس كموضوع حسّاس يفصل عن سياق المجتمع ليمثّل حالة ذاتية»(٢١).

ختامًا يمكن القول أنّ العوامل التي ساعدت في ظهور الرواية الجزائرية الجديدة هي نفسها التي تهدّد وجودها ومستقبلها ، فأزمة الإرهاب التي انبعث من رحمها الرواية الجديدة قد ولّى إلى غير رجعة –إن شاء الله- ودور النشر الخاصة التي روّجت للنصوص الجديدة صارت تتحكّم في عملية الإبداع ، وتفرض قانون العرض والطلب على حركة الإنتاج الروائي،والصحف الخاصة التي ساهمت في انتشار الرواية أصبحت تفرض مزاجها في عملية التقييم والنقد، والنقد الأكاديمي الرصين الذي بوسعه أن يوجّه حركة الإبداع يعاني من آفة المحدودية والتجاهل ، ومع ذلك فالزمن –وحده- كفيل بأن يخلّد الأعمال الجيدة ، ويطوي الأعمال الرديئة في مقبرة النسيان.

الهوامش:

١-إدوارد الخراط: الحساسية الجديدة ، مقالات الظاهرة القصصية ، لبنان ، ، دار الآداب،١٩٩٣،

٢/ Nathalie Sarraute : L'Ere de Soupçon ,ed Gallimard,Paris ١٩٥٦, p٨,

٣/ A.R.Grillet :Pour un Nouveau Roman ,ed de Minuit,Paris ١٩٦٧,p١٣

٤ - سمير قسيمي: الرواية الجزائرية الجديدة مجرّد جنين ولد للتوّ، حاوره الخير شوار، جريدة العرب، ١٤٤، ١٧-٠٧-٢٠٠٩.

٥-عمار طوبال: رواية الجيل الجديد وروح المغامرة. ١٨blogspart.com.www.koutama

٦-عبد الملك بن أشنهو : آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، الروائي والتسجيلي، مجلة البحرين الثقافية، ع٢٤٤، أفريل، ٢٠٠٠، ص١٣١.

٧-هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة www.islamonline.com

٨- جميلة طلباوي: يخيل إلينا بأننا نحتاج إلى موتنا كي ندرك إن كنا حقا كتّابا، حاورها بشير عمري www.arabicstory.com

٩- بشير مفتي : جيل طاهر وطار في واد و نحن في واد آخر، حاوره الخير شوار www.difaf.com

١٠- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ، حاورته نوارة لحرش، جريدة النصر،٢٠-١١-٢٠٠٧

١١- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح. www.arabicstory.com

١٢- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهنيتها ، مفردات التعبير اليومي وانزياح الملفوظ الروائي www.aswat-elchamal.com

١٣- قلولي بن ساعد: الرواية الجزائرية في راهنيتها ،...(موقع سابق)

١٤-الطاهر وطار : الرواية هي ملحمة الحياة، حاوره الخير شوار، الملحق الأدبي لجريدة اليوم، بتاريخ١٧-٠٤-٢٠٠٤.

١٥- زهرة ديك : «قليل من العيب يكفي» رواية تشرح الواقع من الداخل ، حاورتها جريدة المساء.

١٦- قلولي بن ساعد: الرواية اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ،(مرجع سابق)

١٧- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)

١٨-أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، عرض سكينة بوشلوح www.aljazeera.net

١٩- آسيا موساي: رواية الجيل الجديد، الخصوصية والطموح.(مرجع سابق)

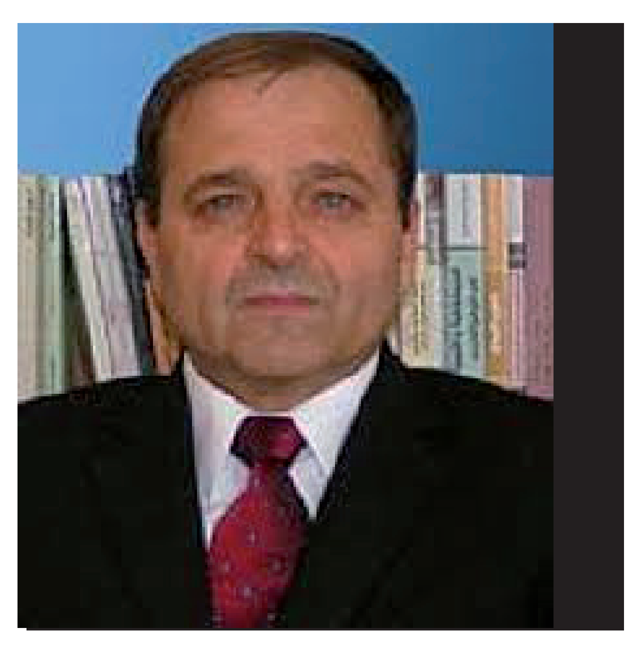
٢٠- بشير مفتي : لـ «عكاظ»: أرفض التوظيف السياسي الذي يريد أن نظل مقاطعة فرنسية www.arabicstory.com

٢١- هدى فائق : الرواية الجديدة حمى المصطلحات وواقع الكتابة(مرجع سابق)





في نقد ثقافة ما بعد الحداثة



ا. د. علي أسعد وطفة
جامعة الكويت

من لا يعيد قراءة مفاهيمه وتجاربه نقديا لا يتقدم ولا يتطور" (جون سيمونس)
تبين الأعمال الواسعة في مجال الأنتروبولوجيا البنائية إلى أي درجة يتسم مفهوم الثقافة culture بالتنوع والتعقيد، فالمجتمعات الإنسانية تتنوع بتنوع ثقافاتها وهذا يعني أن الإنسانية تحتضن ثقافات عديدة وليس ثقافة إنسانية واحدة كما يعتقد ليفي ستروس. وتعدد هذه الثقافات يعبر عن وجوه متعددة للحياة الإنسانية حيث يرتبط تعددها بتعدد اللغات والعقائد والأديان والأخلاق والقيم الإنساينة.

لقد كان القرن الثامن عشر فخورا بثقافته العلمية التقنية حيث جرى الاعتقاد يومها بوجود ثقافة غربية قطبية واحدة وبأن الثقافات الإنسانية الأخرى ما هي إلا ثقافات بربرية متوحشة وبدائية. ولكننا الآن ندرك ويدرك أهل العلم والدراية والحصافة بأن الثقافة الغربية المزهوة بنفسها ما هي إلا واحدة من الثقافات الإنسانية القائمة التي تتصف بثرائها وغناها الأخلاقي والروحي.

وقد رافق الاعتراف بتنوع الثقافات وتعددها وتباينها مفهوم النسبية الثقافية. فالإنسان في ما بعد الحداثة اعتاد النظر إلى أي شيء على أنه ثقافة وهذا يشمل ثقافة البوب وشعارات الحائط والأزياء وثقافة الروك وأقراص الليزر وأشرطة الفيديو وبرامج التلفزيون وعمليات التجميل وتناول المخدرات والعنف والجنس كل هذا يثمن ويقدر على أنه ثقافة.





وفي ظل هذا التحول أصبح من الصعب جدا إعادة الاعتبار إلى المفهوم التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف، حيث كان الإنسان المثقف يرمز إلى نموذج معياري ويمثل إطارا مرجعيا للتفكير التقليدي وهو المثقف الذي كان قد تشكل في سياق تفاعله مع الآثار الفنية والفكرية النموذجية العليا للروح الإنسانية، فتكاثفت في تشكله المعاني الإنسانية الرفيعة والخلاقة الدالة على الطابع الإنساني.

من أجل أن تكون مثقفا كان يتوجب عليك أن تحظى بنصيب كبير وبقاسم مشترك من الفكر الفلسفي الأصيل، وأن تحظى بنصيب لا يستهان به من التربية الفنية والأدبية والفلسفية، وكان على المرء أن يصقل بمعارف أساسية وأولية حول الدين والحق والخير والجمال وأن يكون منفتحا على ثقافة الآخرين وأعمالهم الفكرية والفنية. ومن الواضح اليوم في عالمنا المعاصر بأن هذه الصورة للإنسان المثقف أصبحت صورة نخبوية بامتياز تنطبق على عدد قليل جدا من الناس في المجتمع. والآن هل يجب علينا في حقيقة الأمر أن نعيد النظر في مفهوم الإنسان المثقف؟ وهل يجب علينا أن نشعر بالقلق لاختفاء النموذج التقليدي لمفهوم الإنسان المثقف؟ أو هل يتوجب علينا أن نشعر بالقلق لتراجع مفهوم الثقافة ذاته بدلالاته الإنساني؟ هل يجب علينا أن نعتقد بأن عالم ما بعد الحداثة قد أصبح عالما من غير ثقافة حقيقية أو عالم يعاني من الأمية الثقافية؟ والسؤال الجامع الممكن من هو الإنسان المثقف؟

ثقافة ما بعد الحداثة:

ليس ضروريا الآن أن نخوض في تفاصيل تاريخية حول مفهوم الثقافة بدلالاته وتعيناته وإسقاطاته عبر الزمن. فنحن الآن نعيش في عصر تشكل فيه قيمة الاستهلاك القيمة العليا في المجتمع، وهو عصر سقوط الأيديولوجيات الكبرى، عصر الفراغ، أو كما يطلق عليه ليبوفسكي عصر ما بعد الحداثة postmodernité.

تميز حنا أرندت Annah Arendt في كتابها شرط الإنسان الحداثي La condition de l'homme moderne بين عالمين حيث تعرض ما بين الأعمال الفنية التي تنتسب إلى عالم غير زمني للثقافة وبين الاستهلاك في عالم ما بعد الحداثة. فعالم ما بعد الحداثة يمثل نهاية الثقافة السامية وهيمنة الاستهلاك بوصفه ثقافة حيث يتم قياس الثقافة بمعيار الاستهلاك. وفي عصرنا هذا أصبحت القيمة العليا هي القيمة الاقتصادية بامتياز، فقيمة الأشياء، وقيمة الأشخاص حتى تحسب اليوم بمعايير الاستهلاك وبالقدرة على الاستهلاك. وبالتالي فإن لذة الاستهلاك هي معيار سعادتنا. ونحن اليوم لا نزهو، كهؤلاء الرجال ما بعد الحرب، بعملنا وثقافتنا، ولسنا من هؤلاء الذين تبهرهم الأيديولوجيات السياسية وتسحرهم العقائد الفكرية، كما هو حال الأجيال المثقفة في الستينات، ولم نعد هؤلاء الذين تسحرهم شعارات الثورة والتقدم. فنحن لا نريد تغيير العالم، بل نريد أن نحقق الفوائد ونستفيد ونستهلك ونستمتع. لقد تحولنا إلى أطفال المتعة الصناعية، إننا نعيش في عصر الدعاية والإعلان، والإعلان هو اليوم آخر معاقلنا حيث يتم تشكيلنا منذ نعومة أظفارنا تحت مطارقه وتأثيراته. وما تعلمنا إياه الإعلانات هو أن الحياة تعني الاستفادة والربح وتأكيد الذات. فالحياة أصبحت كالحركة في داخل صالات التلفزيون وقاعاته الفاخرة، وفي الكليب فيديو حيث كل شيء يكون على ما يرام، أو حيث كل شيء يمضي سريعا وخاطفا، حيث تكون الصورة سريعة جميلة براقة خاطفة وفي المكان الذي يلهو فيه الناس ويستمتعون. لقد تمّ تعميدنا في مياه النزعة إلى اللذة وتمّ غمسنا في ماء الحياة القائمة على الربح والاستهلاك والإثارة. إن هاجس الحياة الثقافية اليوم هو اللهو واللذة والمتعة وقد أصبحت هذه معايير نموذجية لنمط الحياة الثقافية المعاصرة. ففي العشرينات من القرن العشرين كانت ثقافة المتعة هي ثقافة فئة من الطبقة الاجتماعية الثرية في أمريكا، ولكنها اليوم تحولت إلى طابع ثقافي عام في مختلف مستويات الحياة الثقافية الجارية وأصبحت هذه النزعة ثيمة التحولات الثقافية في مختلف المجتمعات المعاصرة. فما بعد الحداثة يمثل تمثل إمبراطورية القيم الحيوية حيث تأخذ الأشياء قيمتها وفقا لمعيار الاستهلاك وتحقيق اللذة والمتعة.

فالعقلية فيما بعد العولمة تأخذ لغة جديدة قوامها أن قيمة كل الأشياء تنطوي في قابليتها للاستهلاك السريع وتوفير المتعة السريعة وهذا المعيار يلف كل الأشياء مبتدئة بالكتب والأفلام والموسيقى وذلك عبر العمل والإنتاج، وانتهاءً بكل مظاهر الحياة الثقافية ومستلزماتها. فالأشياء ومن أجل أن تكتسب قيمتها يجب أن تكون على وفق معايير





الاستهلاك القائمة مثيرة ممتعة سريعة وافية ووقتية عابرة (حيث يتم التخلص منها كما يتم التخلص من علبة بيبسي كولا).

إن مذهب المتعة في عصرنا هذا يتجلى في اللغة المبتذلة التي تتجلى في مجال استهلاك المخدرات والإدمان على الممنوعات. والكلمات المبتذلة ليست موجودة بالصدفة بل هي ترجمة حقيقة لنزعة داخلية تتمثل في بناء الحياة كلها على مبدأ اللذة والنفع والمتعة وما يتصل بذلك من نهايات ترتبط بكلمات مثل الانفجار والتدمير والاختفاء والزوال. وتلك هي بعض من الكلمات الأساسية التي تمثل المضمون الأساسي للسجل اللغوي المبتذل في لغة ما بعد الحداثة.

عندما نركز اهتمامنا حول ما يجري حولنا لوجدنا حضورا صارخا لنزعة لذوية شبقية متقدمة تلهبها دورة إعلامية مسعورة دافعة إلى قيم الاستهلاك والمتعة والسطوة. وفي دائرة هذا الجنون الاستهلاكي والنزعة الرغبوية الشبقة يفقد كل نشاط أو فعل يعتمد على التأمل والتعقل والنظر والصبر والانتظار قيمته ودلالته ومعناه. وهذا يعني أن كل النشاطات الإنسانية التي لا ترتبط بالاستهلاك واللذة والسرعة تصبح مدعاة للسخرية والازدراء والاحتقار. وهذا الانحسار القيمي يشمل اليوم كل صيغ التربية التقليدية وكل معاني الثقافة التقليدية القائمة على معايير إنسانية سامية ومختلفة.

ويمكن لنا أن نسوق مثالا يتعلق بمراهقي اليوم الذين اعتادوا أن يشاهدوا التلفزيون متنقلين من محطة لأخرى، يأكلون سريعا، ويعيشون على ومض الإعلان، ويتحركون وفقا لمبدأ المتعة واللذة، تحصيلهم الدراسي بطيء ومتراجع، إن لم يكن معدوما. وسيكون من الصعب على مراهق اليوم أن يركّز انتباهه لأنه قد اعتاد على نوع من الحياة التي تعتمد الإثارة السمعية البصرية المستمرة كما هو الحال في لعبة فيديو. وهو حتى في قاعة الصف يرغب في أن يفعل في القاعة ما يفعله متنقلا على شاشة التلفزيون أنه يريد الانتقال من محطة إلى أخرى، إنه يستهلك المعلومات بسرعة ويريد مزيدا من الاستهلاك وكأنه يشاهد محطته التلفزيونية المفضلة، وهو في ذلك يريد أن يكون سلبيا وغافيا وفي لحظة شرود مألوفة لديه. والتعليم بالنسبة إليه لا يختلف عن عملية استهلاك الكوكا كولا، والمدرسة ما هي بنظره غير آلة توزع المعرفة كما توزع الآلة علب الشيكولا والكوكو كولا. والفرق الوحيد بين الكوكا كولا والمعرفة أن الأولى تتميز بلذتها وقدرتها على الإمتاع والإنعاش أما الثانية أي المعرفة فإنها تمارس قهرا ومعاناة وإكراها. إن البحث عن المتعة الفورية التي ترتبط اليوم ارتباطا كبيرا بالجنس والحاجات الأولية وما تجره من متعة زائفة أصبح من الأمور المألوفة والعادية. هذه السمات الثقافية أصبحت صميمية في حياة الشباب وثقافة المراهقين. وقد تعززت هذه المظاهر بحضور كبير لمفهوم الأنوية والذاتانية المفرطة عند هؤلاء الشباب والمراهقين في رؤيتهم للكون والوجود. فالبحث عن المتعة والأمن والتسلية تحول إلى نمط للحياة للشباب في مرحلة ما بعد الحداثة، وبالتالي فإن هذه الصورة التي تتمثل في طلب اللذة والمتعة واللهو تحتل مكانها السامق في الثقافة الحداثية المعاصرة.

وفيما يتعلق بالمدرسة وبالثقافة التي تبثها فإننا اعتدنا أن نسمع كثيرا من صيغ النقد التي توجه إليها والتي غالبا ما تكون مشحونة بطابع التهكم والسخرية والازدراء فيما يتعلق بالثقافة التقليدية التي تقدمها للطلاب في مختلف المؤسسات التربوية القائمة بدءا من المدرسة الابتدائية وصولا إلى الجامعة. ففي وسط هذا التعظيم للكسل والتواكل وتمجيد الانسحاب وغياب روح المواجهة وفي هذه الأجواء من الجمود يصبح من الصعب جدا على المدرسة أن تعلم الطلاب على التعلم والنشاط والاندفاع والبحث والتقصي والاكتشاف العقلي. لأن متطلبات التحصيل العلمي بما يقتضيه من كشف وإبداع وذكاء يتطلب كل مقومات النشاط والفعل والمغامرة والانطلاق وهي قيم غائبة وسلبية في الثقافة السائدة في عصرنا هذا. وهنا يتوجب على المدرسة الفصل بين الشروط المحيطة بالطالب وبين متطلبات العمل المدرسي من أجل توليد الإحساس بالقدرة على الإحساس بالجمال وبناء العقل والكشف عن الغنى الثقافي وبناء الثقافة التي تغني الروح وتنهض بالإنسان والعقل.

فعندما تتحول العوامل السلبية والتفاهة إلى عوامل مركزية في الحياة ثقافة فإن التفكير والعقل الإنساني يفقد دلالته وقيمته الأخلاقية. وهناك قلة من المفكرين الذين يكرسون أنفسهم لمواجهة الثقافة السائدة المضادة للعقل والقيم الأخلاقية الحقّة. فاليوم لا يوجد هناك شعر ملعون، وذلك




لأن النقد الفني والتذوق الجمالي يمرّ أولا في دائرة المعايير الثقافية القائمة التي تجعلنا غير قادرين على التمييز بين الفكر الأصيل والفكر المتواضع الذي يقع في الحضيض.
فالعلاقات معكوسة تماما حيث لا يوجد تعارض بين الحياة الهامشية خارج الثقافة وبين الثقافة نفسها بل وعلى خلاف ذلك أصبحت الثقافة نفسها هامشية.
وفي مواجهة الانتاج الصناعي الضخم للذة والمتعة أين يمكننا أن نجد قيمة الثقافة الروحية؟ فنحن الآن نعيش في عصر تأخذ فيه الثقافة الروحية مكانها في الحضيض دون قيمة أو اعتبار، إنها أشبه ببضاعة رخيصة بدون قيمة تذكر. وفي الوقت الذي تعرض فيه أحد الأعمال الفنية ذات القيمة والأهمية على شاشة التلفزيون فإنه سرعان ما يتم التقليل من أهميته وذلك وفقا لمنطق الإعلام حيث يتم إخضاع كل شيء لقيم ما بعد الحداثة.
لقد أصبحت عبادة البساطة والمتعة وثنا للعبادة في مرحلة ما بعد الحداثة حيث تسود قيم التسلية واللهو والتوهم والمخادعة. وهذه القيم لا تمتلك عمقا أو دلالة روحية ولا تحمل في ذاتها أي اعتبار للمقدس ذاته. فالصورة وإنتاج الوهم وصناعة الأحلام والاستعراض والفورية والسرعة أصبحت قيما عليا مقدسة في دائرة الثقافة السائدة أو نقل في عمق ثقافة ما بعد الحداثة.
فالقيم المحببة للأفراد أصبحت القيم التي تتعلق بالصورة والمظاهر والتقليد والأوهام. وفي هذا السياق يناسبنا أن نتعرض لرأي فيورباخ **Ludwig Feuerbach** في كتابه حول جوهر المسيحية **L'Essence du Christianisme**
يقول فيورباخ "بدون أدنى شك يفضل مجتمعنا اليوم الصورة على الأشياء، الصورة على الأصل، تصور الحقيقة على الحقيقة نفسها، المظهر على الوجود... وما هو مقدس بالنسبة إليه ليس سوى الوهم وما هو دنيوي هو الحقيقة. والمقدس بالنسبة إليه يكبر كلما تصاغرت الحقيقة وكلما تصاعد الوهم. وبعبارة أخرى كلما تصاعد الخداع والوهم تصاعد لديه قيمة المقدس ورصيده".
هذا التصور الذي قدمناه حول الثقافة يصبح ضاربا في الوجود مع تصاعد الدور الكبير للإعلام في عالم ما بعد الحداثة ولاسيما الإعلام التلفزيوني.
ونحن ندرك اليوم هذا الإدمان التلفزيوني الهائل لدى الأطفال، حيث تبين الإحصائيات العالمية أن الطفل يجالس التلفزيون ساعتين ونصف يوميا تقريبا. والسؤال ما الذي يشاهده الأطفال عبر



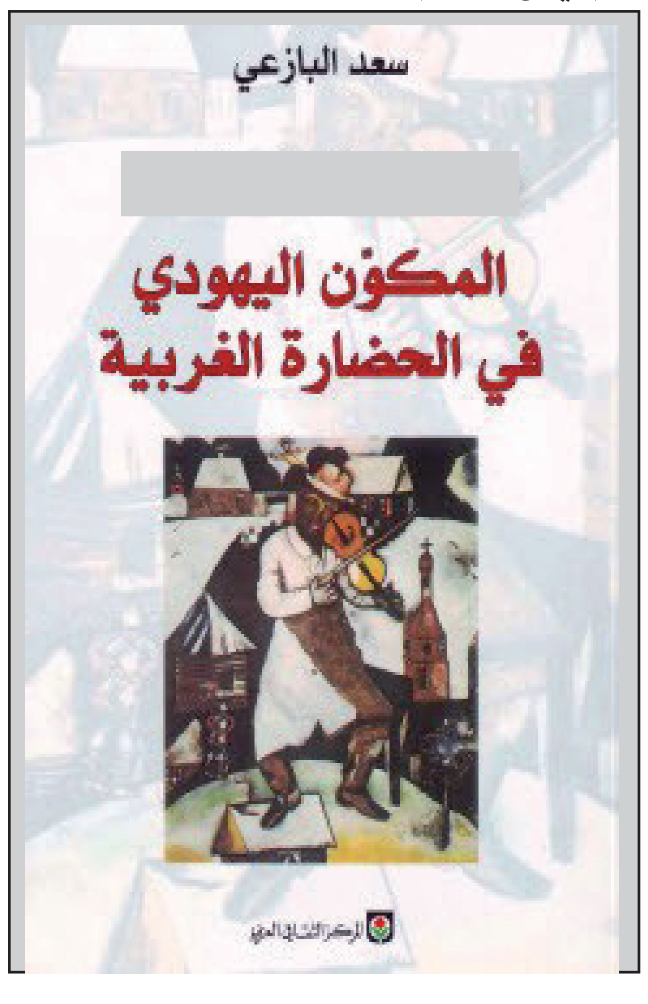
الشاشة؟ إنهم يشاهدون تدفقا هائلا من الإعلانات والصور، وهي التي تدفعهم بقوة إلى الشراء: شراء الحلويات والألعاب وأدوات اللهو والتسلية دون انقطاع. وهم دائما غارقون في مشاهد الدم والعنف والقيم السادية والإسراف الجنسي. إنهم يعيشون حالة من جنون الحضارة ويستغرقون في أعماق النشوة المبتذلة التي تجردهم من كل المعاني التي يسمو بها الإنسان والدلالات التي تنهض به. وهذا ما تؤديه أيضا الثقافات الفرعية القائمة التي تحدث نوعا من التوافق بين الأجيال حيث يتوقف المرء عن التفكير وعن التواصل ولكنه يشاهد فقط ودون انقطاع هذا المدّ المستطير للدعاية والإعلان والصورة في مسلسلات تلفزيونية لا تنقطع أبدا.
وفي داخل العائلة يتذوق الأفراد الرعب المنوم نفسه وهذا يعطي الشعور بالمشاركة في شيء واحد هو البرنامج التلفزيوني. ومن ثم يذهب الواحد تلو الآخر إلى السوبر ماركيت بمطواعية صارخة من أجل

شراء المواد التي ارتسمت في الإعلان التلفزيوني. ويستمر الجميع بمشاهدة رخائص الإعلام وتفاهات التلفزيون دون انقطاع وتستمر الحياة بما هي عليه من تواطؤ هائل ومرعب بين الصورة والإعلان والدعاية والاستهلاك، وذلك لأن البقاء في جو البلاهة والابتذال والحماقة هو بقاء في دائرة العام والمشترك والثقافي بمعنى ثقافة العولمة وما بعد الحداثة، وهكذا يكون المرء مع الآخرين ولا يكون معهم إلا بالقيم الاستهلاكية المبتذلة التي تحكمهم. فالاستهلاك هو موضوع الإعلام وغايته، وتلك هي صورة الإنسان في عالمنا هذا هو شخص يستلقي مسترخيا على كنبته، وأمامه كأس كبير من البيرة أو الببسي كولا أو "المتة" والشاي والمكسرات تتموضع على طاولة صغيرة ملاصقة، وهو يشاهد سلسلة تلفزيونية أو حلقة رياضية. وهذا يعني أن الإعلام يؤدي دورا تربويا لنموذج ثقافي استرخائي مبتذل يحيط به ويحتويه!

ما نراه مرعب ومخيف وهنا يجب على الإنسان أن ينظر وأن يتبصر الخطر وأن يدرك رعب اللحظة، عليه أن يخرج من هذه الدائرة العدمية لا بل عليه أن يستيقظ وأن يستكشف آفاقا جديدة لوجوده وحياته المعنوية والروحية.

ومع الأسف فإن مجتمع الاستهلاك ليس له مصلحة في الخروج من هذه الوضعية أو في أن يكون يقظا بآثارها. وفي دائرة هذه الوضعية فإن التربية تتجه إلى بناء سيكولوجية الاستهلاك وتأكيد على سمة المستهلك الطيع الذي ينصاع ويذعن لواعي الاستهلاك ومعطياته. وهنا يجب التشديد على أن الإذعان يوجد في صميم عملية الاستهلاك فالاستهلاك والإذعان مترابطان بالضرورة في مجتمع استهلاكي. وبعبارة واضحة المستهلك بالتعريف إنسان خاضع ومطيع.

وفي سياق المجتمع الاستهلاكي الإعلامي تجب الإشارة إلى تنوع كبير في وظائف التلفزيون وقدراته في التأثير. حيث يمكن وضع تلفزيون في كل غرفة من غرف المنزل، وهنا أيضا يشار إلى خاصة التدامج الإعلامي والتفاعل التقني بين التلفزيون والوسائط الإعلامية حيث يمكن الانتقال بسهولة من التلفزيون إلى الفيديو إلى الحاسوب إلى الإنترنيت والعكس صحيح ويمكن تحقيق التدامج الوظيفي لهذه الوسائط دفعة واحدة ولأغراض متعددة. وكل هذه الوسائط ترتبط بالصورة إنتاجا واستهلاكا على نحو بالغ التنوع والامتداد. وهذا يسمح للفرد ودون حدود باللهو والتسلية والحلم والتخيل والاندماج السلبي وأن ينقطع به الأمر عن الحياة الحقيقية والتواصل الحقيقي. فالفرد هنا يعيش بديلا للحياة الحقيقية حياة افتراضية في عالم افتراضي بديل عبر الصورة واللون والصوت والايقاع والوهم.



وهذا كله يجعل الناس في دائرة ثقافة أخرى ليس قوامها قراءة في الأدب ومطالعة في الأعمال الفكرية الكبرى ليست ثقافة في شعر المتنبي وفلسفة ابن رشد أو في أشعار شكسبير وفلسفة نيتشه أو في جمهورية أفلاطون. هذه الثقافة ليس لها أية علاقة مع الذكاء الحقيقي والمعرفة العلمية أو مع الأعمال الفكرية بطابعها الإنساني لها علاقة مع الفكر والنقد والتحليل والنظر والتأمل ومع ذلك فهي ثقافة الاستهلاك والرضوخ والمتعة واللذة والضياع والخراب والوهم والاسترخاء والإدمان والسقوط والحسية والشبقية والانتحار. ولا يستطيع أحد أن يزعم بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة




الفراغ بل هي ثقافة مشبعة بالصور، ملايين الصور والكلمات والشعارات والإعلانات والأصوات، وهي في مجموعها تشكل ذاكرة الإنسان ما بعد الحداثي كما تشكل أحاسيس ومشاعر الإنسان المعاصر المتخم بالصورة والإعلان والعفوية. وبالتالي فإن هذه الثقافة تتسم بأنها ثقافة للأمية أو على الأقل ثقافة تعزز الأمية بين صفوف أفرادها. فهناك كثير من الإحصائيات التي تبين حضور هذه الأمية حتى في الدول المتقدمة، حيث تبين الإحصائيات على سبيل المثال أن نسبة تتراوح بين ١٠-١٢٪ من الفرنسيين الذين لا يستطيعون تحرير شيكاتهم وأن هذه النسبة لا تتقلص مع الأيام. وهذا النوع من الأمية يتقدم نحو الجامعة حيث نجد تراجعا كبيرا في مستوى اللغات في الجامعات وضعف اللغة الذي يعاني منه الطلاب يكاد يدهش المعلمين والمدرسين في هذه الجامعات. لقد بينت الإحصائيات في هذا الميدان أن أكثر من ٢٥٪ من الناس الذين يعيشون في الغرب لا يقرؤون أبدا وهم في الغالب يعتمدون على تلقي ثقافتهم من التلفزيون. حيث تسود ثقافة اللهو والتسلية والألعاب وقضاء أوقات الفراغ. وهذه النسب قد تصبح موميائية إذا تأملنا فيها في المنطقة العربية.

وفي هذا السياق يلاحظ اليوم توجه واسع النطاق لإدخال الدعاية الإعلانية في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، وهنا في المجتمع الأمريكي يلاحظ انحدار المستوى التربوي وفي الوقت نفسه يلاحظ أن سوق العمل يتطلب ثقافة وتأهيلا مهنيا عاليا جدا، وهذا التطلّب ينسحب على مختلف النشاطات التقنية.

فالحاسوب يأخذ مكانا كبيرا اليوم في المجتمعات المتقدمة، وعملية الحوسبة تغطي مختلف النشاطات العقلية والإنسانية ولاسيما في مجال الميكانيك والتقانة. والآلات تستطيع أن تفعل كل شيء بصورة أفضل من الناس. ويبقى هنا أن الناس هم في مسيس الحاجة إلى ثقافة حقيقية تمكنهم من المحافظة على وجودهم الإنساني.

والسؤال هنا كيف نعزز هذا التوجه الثقافي الإنساني مع أطفال التلفزيون أو أطفال ما بعد الحداثة حتى لا توجد هناك معايير ثقافية يمكن الاستناد إليها؟ كيف نفعل ذلك في ظل غياب الحس النقدي والممارسة الحرة للتفكير؟ كيف لنا ذلك مع غياب الثقافة ذاتها؟ كيف ونحن نعاني من عسر في القراءة؟ وكيف لنا ذلك في غياب الرغبة في التعلم والتثقيف؟ كيف يكون ذلك وكل شيء حول الفرد يدعوه إلى الكسل واللهو والاسترخاء؟ كيف يمكن تثقيف الفرد في مجتمع لا يعنى أبدا بعملية التغذية الفكرية والعقلية ولا يعمل على تنمية ذكاء الأفراد؟ والسؤال الأكبر كيف يمكن الخروج من هذا الجمود الذي يدعو العقل إلى الخمول ومن هذه الثقافة التي تدعو إلى الهزيمة واللجوء إلى اللهو والاستجمام بدلا من القراءة والجد والكدّ والتعبّ الخلاق؟

فالنظام التربوي في ظل هذه التناقضات غير قادر بالتأكيد على إخراجنا من هذه العطالة المرعبة للعقل والروح. وفي ظل هذه الوضعية المحبطة لعالم يدعو إلى الكسل ويرفض قيم التحصيل والتثقيف لا تبقى فرصة لغير قلة من الناس الذين يستطيعون تجاوز هذه الوضعية المأساوية لثقافة مدمرة مدّمرة.

فاوستية الثقافة:

تميز مرحلة ما بعد الحداثة بين الحياة الذاتية والذكاء بطريقة تكون معها الروح الفردية مشبعة بطابع الحيوية الهائلة، ويكون فيها الذكاء محاصرا في معرفة منقطعة عن الحياة فاقدا بعده الثقافي. فالخيال يأخذ فيما بعد الحداثة مكان الحقيقة. ووفقا لتعبير غي ديبورد **Guy Debord** فإن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع استعراضي **La société du spectacle**، فالحياة في مختلف المجتمعات الحداثية التي تعيش شروط الإنتاج الحديث تأخذ طابعا من التراكم الاستعراضي للصورة والمشاهد، وبالتالي فإن كل ما كان مباشرا وحيويا في الحياة أصبح صوريا واتخذ مكانه في دائرة التخيل والتصور.

فالعالم ما بعد الحداثي يعلبِ كل ما يوجد في التفكير ويعظم الأحداث مضاعفاً إياها بصورة ذهنية وتخيلية وذلك من غير صلة مع العالم الواقعي ومع الحقيقة الخارجية. والصور التي غالبا ما تلتقط لجانب منفصل من جوانب الحياة تجمع وتصهر في وحدة تيار متدفق للحياة، ولكن الروح الحقيقية لهذه الحياة المتخيلة لا يمكن أن تكون في مكان أبدا لأنها حقيقة غير واقعية متوهمة. فالحقيقة المجزأة تأخذ وحدتها في صورة عالم متوهم إن لم يكن مزيف لا وجود له إلا في امتداد هذه الصور وتدفقها. وهذا العالم مريض سوسيولوجيا بمعنى أن يتعارض مع دلالة الحياة التي تتوافق مع ذاتها وتبرهن على وجودها بوصفها حياة




حقيقية غير متوهمة أو متخيلة. فالحياة في ما بعد الحداثة وكما اشرنا تأخذ حقيقة متدفقة من الصور والتشكيلات الافتراضية والسؤال هو أين هي العلاقة بين هذا المتخيل والمفترض وبين الحياة الحقيقية. فالحياة الحقيقية ليست أبدا جمعا راتقا لتدفق الصور بل هي علاقات اجتماعية انفعالية عفوية صميمية وحيوية بين الإنسان والواقع، بين الإنسان والحياة.

لقد أدت هيمنة المعايير المادية على مقتضيات الحياة الاجتماعية إلى حالة من تراجع معايير الحياة الأخلاقية وإلى تحويل الإنسان إلى كائن



مأخوذ بالتملك. وبالتالي فإن الانقلاب الكبير الذي يحدثه الاقتصاد يصل مداه عندما تتحول الثقافة إلى ثقافة السوق أو عندما تتحول الثقافة نفسها إلى منتج مميز للتسويق الاستعراضي.

ما الذي يعنيه مفهوم ثقافة؟ تعني الثقافة عملية التحول الذاتي للحياة وهي حركة لا تنقطع ولا تتوقف عن تغيير ذاتها وذلك من أجل الوصول إلى صيغ أكثر تقدما من صيغ الوجود والتكيف. والثقافة لا يمكنها أن تختزل إلى أبعادها المعرفية الموضوعية. إنها تتجلى في كل الصيغ عبر تحولاتها الداخلية لتتجلى في كل الوجدان الذاتي الأعمق لكل فرد في المجتمع ولتأخذ حضورها المميز في ذكائه.

والسؤال هنا ما المشترك بين قراءة كتاب يصدمنا ويهز ذكاءنا وقلوبنا وبين البهجة التي يضفيها سماع عمل موسيقي وبين فرحة الرسم وتصوير الروح الإنسانية في هيئة أو شكل؟ إن الرابط الجوهري بين هذه المظاهر والفعاليات ليس شيئا آخر غير الشعور الخلاق الخالد أبدا بالحياة الإنسانية في أعمق أعماقها وفي صلب ذاتيتها.

لا يوجد هناك فصل حقيقي بين الثقافة والحياة، فالحياة تتجلى وتتكامل في الثقافة وكذلك هي الثقافة لا يمكن أن تتجلى إلا في صورة الحياة في أعمق معانيها ودلالاتها. وعندما تكون الحياة هي حركة لا انقطاع فيها ذاتية التحول والتكامل فإنها هي الثقافة ذاتها. وهذا يعني بالضرورة أن أي نفي ممكن للثقافة يعني في الوقت نفسه نفيا للحياة ذاتها. فالطالب أو التلميذ الذي يبني تجربته المؤلمة عبر دراسته ويستطيع مواجهة الصعوبات التي تعترضه في سبيل التحصيل أن يحقق امتلاكا حقيقيا للمعرفة العلمية التي تلقاها. ومع ذلك فإن الطالب يشعر بأنه غريب على المعلومات التي يتلقاها وهو يعيش حالة ضجر رافضة لما يتلقاها خارجيا حيث يتوجب عليه أن يستظهر أمورا غريبة عنه. فالمعلومات ليست معرفة حقيقية لأنها تفتقر إلى العناصر الذاتية الواعية، والمعرفة هي غذاء حقيقي للذكاء عندما يستطيع الطفل أو الطالب أن يدمجها في ذاته لتصبح جزءا حقيقيا من تكوينه الإنساني وهويته، وهذا يعني أنه عندما يستطيع أن يجعلها جزءا من حياته الخاصة: أي عندما يفهمها ويدركها بصورة حقيقية. وهذا يعني أن ما نفهمه وما ندركه بعمق يصبح جزءا من شخصيتنا ومن تكويننا الإنساني.

ومن هذا المنطلق يترتب علينا أن ندرس العلاقة بين العلم والثقافة دون فرضيات قطعية مسبقة ونهائية وأن نعمل على استقراء هذه العلاقة واستكشاف أبعادها وملابساتها قبل إصدار الأحكام النهائية حولها. وفي هذا السياق يمكن القول بأن كبار العلماء أمثال باستور **Pasteur** ودارون **Darwin** وإينشتاين **Einstein** وبوهر **Bohr** وهيازنبيرغ **Heisenberg** كانوا وثيقي الارتباط بالتطور الثقافي الحادث في زمنهم حيث تشكل الثقافة بالنسبة لهم الجذع الأساسي لشجرة العلم والمعرفة. وكان ارتباطهم الثقافي هذا يعبر عن تجديد داخلي لرؤية ذاتية





للعالم أسهم في تجديد الاتجاهات الأساسية لفلسفة الحقيقة. وما كانت إبداعاتهم العلمية إلا امتدادا فرعيا للثقافة بوصفها كيانا كليا حيويا يتميز بالخصوبة والعطاء والتجدد.

ومما يؤسف له اليوم أن العلم يأخذ طابعا تقنيا جزئيا خارج الثقافة ومن غيرها بوصفها كيانا روحيا وأخلاقيا كليا يحيط بالمعرفة ويغنيها. فالعلم كما ننظر إليه اليوم يتحدد بالتطور التقني الخالص المنفصل عن الثقافة بوصفها سياقا تاريخيا، وهذا يعني أن التطور التقني يحدث في دائرة قطيعة بينة مع الثقافة وما تنطوي عليه من مضامين إنسانية. وتتجلى هذه القطيعة في مختلف المؤسسات الاجتماعية ولاسيما المؤسسات التربوية والجامعية حيث يفقد الطلاب القدرة على إدراك أنفسهم وتغوص العلوم في مستنقعات الاستبطان الذاتي والجزئية والانفصال عن سياقاتها الثقافية والأخلاقية، حيث تكون المعارف التي تقدم غامضة وغير مفهومة بالنسبة للسواد الأعظم من الطلاب والتلامذة والمريدين، وذلك لأنها منفصلة عن الحياة منقطعة عن الوجود الثقافي والحقيقي للمجتمع. فالمعرفة التي تقدم يمكن وصفها بأنها فائقة التخصص نخبوية ومنيعة على أغلب الطلاب في المدرسة والجامعة.

فالثقافة هي هبة ذاتية للحياة الإنسانية نفسها وهي تنطوي في ذاتها على إمكانية فهم ذاتها وتجديد هذا الفهم بصورة مستمرة، والعلم عندما يتنكر للثقافة فإنه يدمر قدرات الإنسان الذاتية ويهدم مشاعرهم وذكاءهم. ويبدو أن العلم في سياق هذه القطيعة قد فقد كثيرا من تألقه وارتباطه بالحياة الإنسانية الحقيقية. ومن أجل أداء وظيفته الإنسانية اليوم يجب عليه أن يهتدي بفلسفة إنسانية توجه مساره إلى التواصل الإنساني الخلاق مع الثقافة والحياة.

واختصاراً يمكن القول بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة الجمود والعطالة والانقطاع، إنها ثقافة مضادة للإنسان والإنسانية والكرامة. وأنه يجب على المجتمعات الإنسانية أن تعمل اليوم على بناء استراتيجيات هائلة من أجل احتواء هذه الجائحة الثقافية التي تنذر بالخطر والعدمية.



الوجـــه الكولونـــيالي
البشع
لأمريكا بالعراق في معتقل بوكا



يحيى بن الوليد / المغرب

على الرغم ممّا قد يلوح، وفي حال مواضيع محددّة، ومن استسهال، على مستوى التعاطي والتعامل، فإن الباحث أو المحلـّل أو المعلـّق، وفي إطار من «الجدّة المنشودة»، يحار في الحديث عن العراق ــ البلد العَربي الإشكالَي؛ ويتضاعف المشكل أكثر من ناحية الاستقرار على «المنفذ» الذي يضمن نوعا من الإسهاب على مستوى التحليل والتفسير والتعليق. غير أن المؤكد أن ما حصل في هذا البلد، وعلى مدار العقدين الأخيرين، وعلى النحو الذي أفضى إلى «السقوط المذهل» («الاحتلال» في اصطلاح آخرين) لبغداد وجعلها في قبضة الأمريكان، جعل العراق يقع في التاريخ المعاصر بل ويسهم، وعكسيا، وعلى حساب حضارته وتراثه وأساطيره، في انعطاف المنطقة العربية ككل نحو مرحلة جديدة ومغايرة. وكانت الحصيلة تمزقا مجتمعيا غير مسبوق وتشرذما ثقافيا غير محمود ... وغيابا بالكامل، لـ»الآلة السياسية» وعلى رغم ما يمكن أن يعتوروها من «تثاقل» بل وحتى من «صدأ». لقد تمّ رهن البلاد والعباد، وبالمطلق، لـ»الكوبرا» أمريكا ... وحصل ذلك في إطار من تواطؤ أسهم فيه وحوش المال والسياسة وعملاء الداخل والخارج معا.




إن ما حصل في العراق، وقياسا بالنظر إلى ما استخدم فيه من أسلحة بحجمها ونوعيتها، وعلى النحو الذي أفضى إلى ثلاثة أضعاف ضحايا قنبلة هيروشيما كما يعدد إدوارد سعيد، وقياسا بالنظر إلى ما ترتّب عن الاستخدام المفرط للقوة من خراب، وفي البنيان والنفوس، تجاوز «عودة الكولونيالية البيضاء» (كمّا عبّر عنها البعض) نحو ما لا يمكن نعته بـ«الاستعمار المباشر» فقط بل و«الاستعمار الخشن» و«القذر» أيضا. لقد جاء الأمريكان إلى العراق باعتبارهم، وفي المقام الأوّل، «غزاة» ... وبدافع من «التطهير الثقافي» (Cultural Cleansing) و«تدمير الجغرافيا الثقافية» في أفق ترسيم خرائطي جديد يستجيب لـ«المعيار الأمريكي».

ولفهم الموضوع، وبالتالي فك الغموض الذي يكتنفه من جوانب شتّى، فإنّنا نواجه بسيل من التحليلات السياسية والكتابات الفكرية والأفلام السينمائية والروبرتاجات الصحفية ... وفي دلالة على أشكال التمثيل المختلفة والمتنوعة. وكما هي الحال، وفي جميع الوقائع الكبرى والمفصلية التي تغيّر التاريخ، نواجه بمقولة «هناك ما وقع، وهناك ما يروى». وفي المسافة التي تصل/ تفصل/ ما بين الطرفين يتبدّى «شرط السرد» الذي يغدو، وبمعنى من المعاني، علامة على التاريخ. وفي «غابة السرد» هذه تتبدّى أهمية «الرد الكتابي» وعلى نحو ما نظّرت له «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي». وهو الرد الذي لا يعلو عليه أي سلاح بالنسبة لـ«ابن البلد»، الذي صار مجلى لـ«الجرح الكولونيالي»، وخصوصا إذا ما توفّر في الرد «عنصر الخطاب» أو بالأدق «سلاح الخطاب». والظاهر أننا، وفي ضوء هذا المهاد، نكون قد أومأنا إلى أهمية النوع الروائي ولا على مستوى الانغراس في الرد الكتابي فقط، وإنما على مستوى تعميق الرد أيضا. ومن ثمّ منشأ «التاريخ النصي» الذي تبرع في الإسهام فيه الكتابة الروائية بطرائقها المخصوصة التي هي طرائق تداخل التخييل والتحقيق في أحيان وطرائق تخارجهما في أحيان أخرى. فقدرة الرواية على التشابك مع نص الواقع، وفي أفق صياغة خطابها، بارزة ومتعددة الأبعاد في الوقت ذاته.

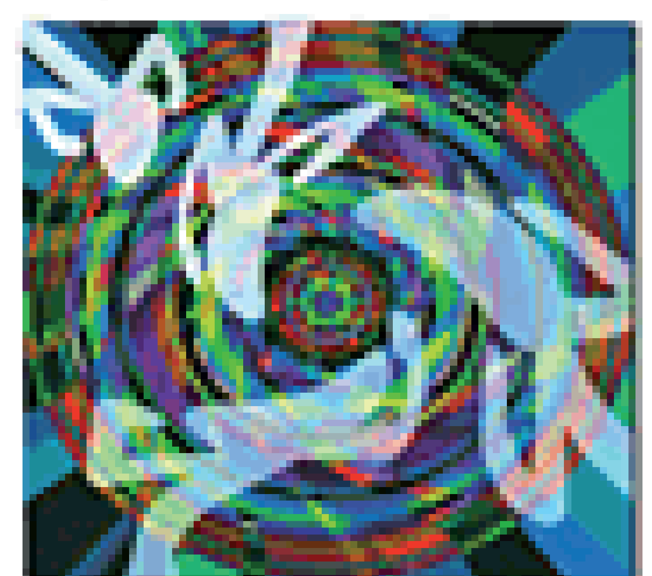
وفي حال العراق، وعلى نحو ما يمكن أن يستخلص من الرواية التي ستكون موضوع دراستنا، لم يتبق للإنسان العراقي أي مجال من غير مجال التاريخ الذي بإمكانه أن يتحرّك فيه وفي أفق صياغة تاريخ مضاد لما هو قائم على أرض الواقع المنخور والمنهك. وكما أسلفنا فالأمر في حال العراق تجاوز الإمبريالية نحو الاستعمار، وعلى النحو الذي تكشّف عنه فائض من استراتيجيا الإصرار على تشطير الأمة وتمزيق الهوية ونحر الذاكرة... مما طرح، وبإلحاح، مطلب السرد للرد على مخططات الاستحواذ (Appropriation) والإلغاء (Abrégation) والإزاحة (Displacement). وفي حال العراق، دائما، فإننا لا نعدم روايات كثيرة كان من المفهوم أن تنطبع بالسياق العام والسائد، وكان من المفهوم أن تسعى، وفي نماذج كثيرة منها، إلى الانخراط في «الرد الكتابي» على «الجنون الأمريكي». غير أن اللهاث نحو الالتباس بالسياق اللاهب لا يجعل الروايات تسلم من التفاوت والتراتبية. ذلك أن الأحداث الطازجة لا تسعف أبدا على صياغة نص روائي جدير بأن يحافظ على نسغه الفني في أثناء تعالقه مع السياق المتدافع والجارف. وهذا ما يجعل النصوص تقرأ قبل أن تقرأ، وما يجعلها تنطفئ قبل أصحابها. فمطمح الروائي، وفي معزل عن أية نظرة تفاضلية، يكمن في الكشف عن ما لا يمكن للمؤرخ الكشف عنه، وعلى النحو الذي لا يجعل الروائي ينافس المؤرخ أو يزاحمه، وعلى النحو الذي يجعله ــ وفي الوقت ذاته ــ أو من ناحية موازية ــ يجاور هذا الأخير في قلعة كتابة التاريخ. فلا مجال لـ«وهم المطابقة» حتّى في الكتابة التاريخية ذاتها التي صارت، بدورها، لا تخلو من «تخييل».

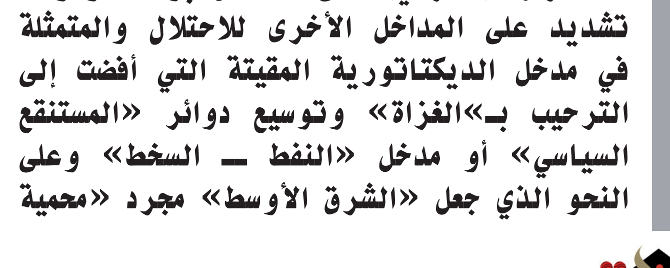
ونتصور أن رواية (مجانين بوكا) (٢٠١٢) تتموقع، بدورها، في أفق هذا «المعترك الفكري» المضمر والمفتوح الذي سعت روايات عراقية أخرى، وبتفاوت، إلى الانتساب إليه؛ وذلك على نحو ما يمكن أن نقرأ في (حارس التبغ) لعلي بدر (٢٠٠٨) و(حليب المارينز) لعواد علي (٢٠٠٨) و(الحفيدة الأميركية) لأنعام كجه جي (٢٠٠٨) و(أموات بغداد) لجمال حسين علي (٢٠٠٨) و(مقامة الكيروسين) لطه حامد الشبيب (٢٠٠٨) و(الشاحنة) لمحمود سعيد (٢٠١٠) ... إلخ. روايات مكتوبة بمرجعيات مختلفة، ومتفاوتة على مستوى «الخطاب»؛ غير




أنها تعكس المجتمع العراقي المفتت والمسحوق. هذا وإن كان يسجّل على أن أغلب هذه النصوص، وبما في ذلك نص «مجانين بوكا»، كتب في المنافي لأسباب يقع في مقدّمها الحكم الديكتاتوري الأرهب والفولاذي الذي لازم العراق.

ومجانين بوكا-٩ هي لصاحبها الكاتب العراقي شاكر نوري. وللمناسبة فهي الرواية السابعة في سجله الروائي العام، وهي روايته الثانية ــ بعد (المنطقة الخضراء) (٢٠٠٩) ــ في سجل تعاطيه لـ«لغم احتلال العراق». وفي الحق فإن شاكر نوري في غير حاجة إلى تعريف، وخصوصا من ناحية حضوره الإعلامي الذي يغطي على إسهامه الروائي الذي لا يخلو من «تفرد» ضمن له مكانته بين روائيين وكتّاب عرب معاصرين أمثال حسونة المصباحي وأمجد ناصر وحسن نجمي ومحمد الأشعري ... وبعيدا عن توصيف «الكاتب الإعلامي» الذي لا يخلو من «تبخيس» في الواقع الثقافي العربي في أحيان وأحيان كثيرة.





وأهم ما يلفت النظر، في نص (مجانين بوكا)، ومن ناحية «نواته الدلالية الكبرى»، هو التركيز على «الجرح الكولونيالي السافر»، وذلك من خلال الاستقرار (السردي) على «معتقل بوكا» ودونما تشديد على المداخل الأخرى للاحتلال والمتمثلة في مدخل الديكتاتورية المقيتة التي أفضت إلى الترحيب بـ«الغزاة» وتوسيع دوائر «المستنقع السياسي» أو مدخل «النفط ــ السخط» وعلى النحو الذي جعل «الشرق الأوسط» مجرد «محمية نفطية موثوقة ومتفهمة» أو مجرد «محطة بنزين» كما قال الكاتب المكسيكي كارلوس فينتيس ذات مرة. غير أن ما سلف، وبخصوص المدخلين الأخيرين وسواهما، أي نوع من «التنقيص» طالما أننا لا نعدم في السجل الروائي العربي عامة، وقبل الاحتلال أيضا، نصوصا روائية لافتة ودالّة وساخرة من الديكتاتور والنفط. لقد حرص شاكر نوري، وهو الذي يقول إن «كل متر مربع في العراق بحاجة إلى رواية»، على أن «يلخص الحكاية»، وبوعي مقصود ومستثمر، في «معتقل بوكا» وباعتباره «معطى تاريخيا» مشرعا على «التصعيد الفني»، وكل ذلك من خلال تداخل إواليات التخييل والتأريخ والسخرية ... وفي إطار من السرد بغير معناه اللوغارتمي وبغير معناه التبليغي في الوقت ذاته. والأدب (وبمعناه الجذري) لا يمكنه إيقاف زحف «البربرية» ... غير أنه يخدش «الشر» ويسخر منه.

وكما قلنا، وفي أكثر من قراءة لرواية عربية، ليس هناك ما هو أسوأ من تلخيص رواية ... وليس لأن التلخيص لا يقع في صميم «عمل الناقد» فقط، وإنما لأن النص الروائي ذاته لا يقبل التلخيص. والمؤكد أننا نقصد، هنا، إلى النص المتماسك بنيويا والمتناسل دلاليا. وفي حال (مجامين بوكا) فإننا لا نعدم نوعا من «الدفق السردي» ونوعا من دوران المراكز الدلالية وتكرارها في أحيان، وعلى النحو الذي قد يشرك القارئ في «الإنتاج الدلالي». وتتمحور الرواية حول مراسل حربي وجد نفسه،

بعد نقاش مع جنرالات، وفي حانة ببغداد («حانة الرافدين»)، وبدافع من الوطنية والكرامة أيضا، في كتيبة مشاة تتقدمها فرقة المدفعية، ودخل ـ بالتالي ـ في حرب ضد المحتل الأمريكي وفي صحراء مترامية الأطراف تتيه فيها الجمال العملاقة وخبراء الصحراء والمهرّبون المحترفون وصيادو الصقور من الذين خصّهم شاكر نوري نفسه بروايته (شامان) (٢٠١١). حرب غير متكافئة على الإطلاق، وقبل ذلك غير تقليدية.

يقول السارد: «لم نكن في حروب القرون الوسطى: السيف بالسيف والرمح بالرمح، بل لم نكن حتى في حرب نظامية، كانت الحرب لا تعدو أن تكون على النحو التالي: العدو يمطرنا بقاذفاته ونيرانه من السماء، ونحن لا نجد أي غطاء أو ملجأ نحتمي به!» (ص٢٨). فجميع المؤشرات كانت ترجّح كفة العدو الذي أصرّ على القتال عبر الجو قبل الأرض، وقبل ذلك كيف يمكن مجابهة عدو يملك نصف ما ينتشر في الكون من سلاح. ولذلك فإنه، وبعد تيه متصاعد وشلل متزايد، وبعد تساؤل حول الجدوى من الحرب التي هي «خدعة كبيرة، يحرّك خيوطها الكبار، ويطبق قواعدها الصغار» (ص٢٤)، سيبدأ العد العكسي لهروب جماعي. ومن ثمّ سينتهي شريط الحرب، وبالتالي سيجد المراسل الحربي نفسه، وبعدّته الصحافية، في معتقل بوكا الرهيب الذي سيمضي فيه سبع سنوات من عمره تاركا أمه وزوجته وابنه الصغير.

وفي الوقت الذي استقرّ فيه، المراسل الحربي، على أن السبع سنوات صارت من شواهد حياته في الماضي، وكمئات آلاف العراقيين، فإذا بمندوب شركة سينمائية أمريكية («ستار برودكشين») يفاجئه، وفي عنوانه بأحد الأحياء الشعبية، بطلب مذكراته لتصوير فيلم سينمائي في المعتقل ذاته الذي كتب فيه مذكراته. وحتى إن كان المراسل الحربي قد أبدى، في البداية، تحفـّظه بخصوص الطلب، بدليل أنه يصعب تحديد المعتقل في صحراء مترامية الأطراف، فإنه، في الأخير، قبل بالطلب ... وأخذ يعدّد مجمل الأمكنة والوقائع والوجوه التي يمكنها تأثيث الفيلم. كان الطلب، إذن، وكما في روايات كثيرة، شرارة دفق السرد. وأوّل ما كان قد حار فيه المراسل الحربي هو تسمية «بوكا» التي تعود إلى الماريشال الإطفائي الأمريكي الشهير (من أصل إسباني) رونالد بوكا الذي قضى في هجمات ١١ أيلول/ سبتمبر وهو يطفئ الحرائق التي استهدفت برجي التجارة العالميين بنيويورك.

وكان المراسل شاهدا على توالد كرافانات المعتقل وكامباته إلى أن بلغت أربعة عنابر، هي: العنبر الأخضر: ونزلاؤه ـ كما يشرح السارد ـ مسالمون لم يدانوا بأية تهمة. والعنبر الأصفر: ويضم معتقلين يعتقد المحققون أنهم يشكلون خطرا. والعنبر الأحمر: ويضم قادة القاعدة والإسلاميين المتطرفين. والعنبر الرابع: عنبر المجانين، ولم يكن له أي لون. وستستوعب هذه العنابر ٢٥ ألف معتقل محاطين بما يزيد عن ثمانية آلاف جندي أمريكي يحرسونهم.

وسيكون المعتقل صورة للمجتمع العراقي في ألوان طيفه السياسي وفي تشكيلاته الاجتماعية الجديدة. ولذلك وجدنا بين المعتقلين من كانوا على صلة بجهاز الدولة ونظام الحكم فيها كما هي الحال بالنسبة للجنرالات السبعة والخياط مكزون (خياط صاحب الأمر الذي ارتقى إلى وزير)، ووجدنا من هم بعيدين عن دوائر الدولة مثل القناص ورجل الأعمال ظافر وابنه المهندس، ووجدنا من ينتمي لقطاع الإبداع والكتابة كما في حال مزهر ... هذا بالإضافة إلى المنتمين لتيارات الإسلام السياسي من المتطرفين في غالبيتهم ومن الذين يسيطرون على المعتقل ويتحكـّمون فيه. وجميع هؤلاء سيلخصون في أرقام ملغـزة، ومختلفة تبعا لاختلاف خطورتهم.

وستمارس في المعتقل، ومن أجل انتزاع «المعلومة»، أعتى أشكال التعذيب. وأفظع هذه الأشكال ما يعرف بـ«الديسكو» الذي تطلق فيه موسيقى صاخبة ومدوّية تشقّ طبلات الأذن، وتشلّ الدماغ، وتصل إلى قاع الرؤوس ... بل وتفضي إلى الجنون. وهناك الضرب القاسي، والكي بالآلات الحارقة وسكب المياه المثلجة على الأجسام العارية، والإجبار على القيام بحركات القعود والنهوض على أنغام الموسيقى الصاخبة. وهناك استخدام مسحوق الفلفل الأسود في الأكياس البلاستيكية السود التي تغطى بها الرؤوس. وحتى الشمس تتحول إلى «عامل معاكس» حين تسهم، عبر أشعتها الحارقة، في تعميق التعذيب. ودون التغافل، هنا، عن شتائم الجلادين وتهديداتهم للمعتقلين باغتصابهم واغتصاب عائلاتهم على مرأى من أعينهم. فبوكا جحيم، ولا تعدو الإقامة فيه أكثر من تدريب على الموت بالتقسيط. ونادرا ما يمكن الإفلات منه ... بل إنه كان يسمح للمعتقلين بالهروب لأنه كان في ذلك ترخيصا غير مباشر بقتلهم.

وعلى الرغم من المقاومة التي أبداها المعتقلون، وعبر أشكال الشطرنج والإبر ... التي ابتكروها من خلال ما أتيح لهم من مواد بسيطة، وعبر أشكال الحلم، فإن كثيرين قضوا في المعتقل الرهيب الذي تجاوز فيه التعذيب ما حصل في أبو غريب وغوانتنامو ... أي السجون التي ارتبطت بالأمريكان. واللافت أنه حتى الجنود الأمريكان حصل لديهم عياء كبير من شدة المراقبة، بل وتوفي بعضهم (المدير الثعلب روبرت مورن والمشرف العام على المعتقل ستيفن كينث)؛ وهذا في الوقت الذي انتحرت فيه مساعدة المدير (جين مكملاين). ولما أصبح المعتقل على أهبة الانفجار المحقّق، نتيجة العجز الذي بدا بيّنا على مستوى إدارته والتحكّم فيه، تمّ تبديده بسهولة طالما أنه شيّد فوق الرمال وبسهولة مشابهة. ولكن كيف يمكن لنا أن نرى إلى معطى المجموعات التكفيرية التي راحت تفصح عن وجودها من داخل المعتقل وإلى الحد الذي جعلها تتصادم فيما بينها، بل وبلغ الصدام بينها حد المواجهة الدامية والتصفية الجسدية. أجل لقد كان بروز المجموعات، وفي البداية، بتزكية من المحتل نفسه، وذلك حين سمحوا لهم بأن ينقسموا على ذواتهم حتى تسهل «الهيمنة» عليهم؛ غير أنه سرعان ما صار الانقسام يشكّل خطرا، ولذلك لم يجدوا بدّا من أسلوب القوة لمجابهتهم.

صار هناك معتقل في قلب معتقل، ولم يختلف الأوّل عن الثاني في أشكال التعذيب بشكليه النفسي والمادي الإجرائي التسلطي المباشر. ولذلك فإنه عندما شاع خبر «الصلاة الجديدة»، التي نشرها نوح، ثار الزعماء الثلاثة (أبا أنس وأبا سجّاد وأبا عيسى) (المعتقلون بدورهم)، وعدّوه – وعلى الفور – «كافرا» لأن صلاته لا تشبه صلاتهم؛ وكانت النتيجة، وعلاوة على «تكفيره»، أن استدعوه لـ«التحقيق». وعندما قام عمر للآذان، وبصوته الجميل، امتنع أعضاء من جيش المهدي عن الصلاة؛ وسمحوا له، بعد تشاور، لكن شريطة عدم تكرار فعلته. وكما أن «ستر العورة»، ومن السرّة حتى الركبة، يظل أرحم مقارنة مع إخفاء شخصية الإنسان كما في حال رجل الأعمال الذي وجد ذاته في المعتقل: «إذا عرفوا أنك رجل أعمال، فسوف يساومونك على أموالك، وتخسر كل شيء، خصوصا إذا نقلوك إلى كامب التكفيريين، فهم سيجبرونك على التبرّع لمجاهديهم، وإلا هددوا عائلتك! وإذا لم تفعل، فهم يقتلعون عينيك أو يقطعون لك الأطراف العليا أو السفلى أو تقتل! هذه شريعة التكفيريين» (ص٣٠٢). وهؤلاء «لا يترددون في قطع أصابع من يدخن السجائر، وكسر أطراف وأيادي وأرجل من ينتسب إلى رجال الشرطة أو الحرس الوطني أو حتى الدوائر الحكومية، حتى لو كانوا يشاركونهم في المعتقل!» (ص٣١٤). وقد أقدموا على أشياء كثيرة لا يحتملها العقل قلعوا عيني أحد وتروكهما تتدليان تحت ذقنه، وتجاوزا ذلك نحو القتل. إننا بصدد تمزق ديني غير مسبوق، وبما يخالطه من كراهية فولاذية، ممّا جعل المراسل الحربي، الذي هو مدار «الأطروحة» التي يسعى الكاتب إلى تسريبها، يستغرب، وفي وضوح تام، وباسم الإله ذاته. يقول: «يا إلهي! أين كانت تختبئ تلك الجماعات قبل الغزو، بين طبقات الأرض، أم في طيات الرياح، أم في جحور النمل؟!» (ص٣٢٣).

وكما في «أفاعيل الاستعمار»، ونهج هذا الأخير التفتيتي، جلب الاحتلال الأمريكي شيئا آخر – وأفظع – للمجتمع العراقي، ولم يكن الإنسان العراقي ليقبل به. ونقصد، هنا، إلى الدعارة كما يمكن أن نطلع عليها في الفصل الخامس «فندق برج بابل» المكرّس للخياط مكزون. وكان هذا الأخير قد اصطدم، ومن داخل المعتقل، بنبأ زوجته التي أخذت تبيت في الفندق الذي أخذ يتجمع فيه أهالي المعتقلين باعتباره النقطة الأقرب من بوكا. غير أنه سرعان ما تحوّل الفندق إلى مرتع لـ«البغايا الآتيات من كل مكان، ممن يحلمن بالهجرة، ومنهن من يحلمن بلقاء أحد الخليجيين الأثرياء، وخصوصا كبار السن، ممن لفظتهم عائلاتهم، وجاؤوا يبحثون عن أجساد عراقية طرية، ورخيصة الثمن، يلوكون في أجسادهم الخرمة شهوة قديمة! مجون جنسي، رغبة انتقام من المرأة، هوس مرضي!» (ص٢٣٥). وهذا ما أزعج مكزون، وخصوصا في الأيام الأخيرة، مما جعل حالته النفسية متدهورة وميؤوسا منها. ولذلك وضعته إدارة المعتقل في عنبر المجانين، بل واضطرت لإطلاق سراحه؛ وكانت النتيجة أن قصد زوجته وأرداها قتيلة في الفندق وكأنه يقتل الفندق ذاته الذي صار رمزا للتمزق الاجتماعي الذي أخذ يعصف بالمجتمع ككل (مجتمع ما بعد الاحتلال).

فالرواية، ومن خلال سجن بوكا، تعيد فكرة إدوارد سعيد حول «الإمبريالية» التي عادت، في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتعكس «حضورها» بـ«أشكال معاصرة»، وعلى النحو الذي عادت من





خلاله أمريكا لتؤكد على الاحتلال في مظاهره المباشرة والزاعقة. ولذلك فإن تساؤل «مجانين بوكا»: «لماذا قطعوا آلاف الكيلمترات وعبروا البحار والصحارى والوديان لقتالنا؟» (ص٢٣) هو تساؤل حول الاستعمار ذاته. ألم يفعل البريطانيون الشيء نفسه من قبل حتى بلغوا الهند؟! ولذلك لا يبدو غريبا أن تحرص الرواية، وعلى مدار دفقها السردي، على نعت الأمريكيين بـ«الغزاة». هؤلاء ليسوا فاتحين أو ناشرين للحرية أو حاملين لأية «مهمة» من غير مهمة «الاحتلال» في أفق «تخريب الذاكرة» وفي أفق «الهيمنة الثقافية» عبر زرع البعثرة الطائفية والشرذمة العرقية.

وفي الحق فإن ما أقدم الأمريكيون على القيام به في العراق تجاوز الاستعمار المباشر ذاته أو تجاوز «العقل الكولونيالي» نحو «الجنون الكولونيالي». وهو ما يمكن التأكّد منه من خلال دواعي الاعتقالات التي تتجاوز الدواعي المعروفة التي تلصق بالأفراد قبل بدء التحقيق معهم في المخافر السرية بل وقبل وصول هؤلاء إلى هذه المخافر. تهم من مثل «تفخيخ السيارات» و«إطلاق الصواريخ» و«زرع العبوات الناسفة» و«التخابر مع رجال المقاومة» و«تسهيل دخول أعضاء القاعدة». إننا نقصد، هنا، إلى تهم من نوع آخر من مثل «تهمة القناص» مع أن هذا الأخير لا يجيد حتى استخدام البندقية ولا يعرف أجزاءها. وتبدو التهمة الأخيرة «واردة» مقارنة مع اعتقال شخص آخر لا لشيء إلا لأن كبشه نطح ضابطا أمريكيا، وكانت التهمة تدريب الأكباش على نطح الأمريكيين. ودون التغافل، وفي ذروة الجنون، عن الاعتقالات العشوائية من أمام فرن حتى يكتمل العدد المطلوب من المعتقلين.

وعلى الرغم من الطابع العسكري الغالب للاحتلال فإن الرواية لا يفوتها أن تحفل، وإن في مواضع معدودة، بمسلكيات وأفعال دالـة على «التصادم الثقافي». فـ«روبرت مورن كان يقرأ الإنجيل ليلا ويعذبنا نهارا» (ص١٧). «لم يكونوا جنودا بيضا وشقرا وذوي عيون زرق كما تخيلناهم، ذلك الجنس الثلجي الآتي من وراء المحيط، بل بعضهم يشبهنا، أسمر السحنة، بل بينهم عرب وعراقيون نالوا الجنسية الأمريكية، وأصبحوا من هؤلاء الغزاة» (ص٥٣). وهذا ما لا ينبغي أن يكون موطن استغراب، طالما أن الهجرة تقع في صميم تشكـل «مفهوم الأمة» بأمريكا كما يتصور الناقد الهندي ما بعد الوكولونيالي الأبرز والأشهر هومي بابا (Homi Bhabha) في كتابه «موقع الثقافة».

وكما يتجلى التصادم الثقافي، وبشكل أوضح، من خلال تنميط استشراقي بارز ونافر، هذه المرّة؛ وكل ذلك من خلال «لعبة بوكا أو كيف تقاتل الأشرار». وهي لعبة إلكترونية للأطفال حرصت من خلالها إحدى الشركات الأمريكية إلى جني الأرباح، وقبل ذلك إلى بثّ «سموم الاستشراق» في الأطفال. ويعلـّق السارد هنا قائلا: «انتشرت تفاصيل تلك اللعبة في بوكا، هذه اللعبة المسمومة، التي تجاهلت حقائق بوكا، ولم تذكر أساليب تعذيبهم البتة. لم تذكر اللعبة كيف كانوا يضعوننا في باطن الحاويات الحديدية لمدة ثلاث وعشرين ساعة، ويسلطون علينا موسيقى الروك والميتال حتى تتفجر آذاننا، ويغمى علينا، ولا وجود للعنبر الأحمر، من دون سقف، ولا لضربة الشمس، ولا لعنبر المجانين، ووقوفنا على الأسلاك الشائكة لساعات طويلة، ولا الحمامات، أو عقوبة البوكس مع الكلب. «ولم تذكر اللعبة سوى أننا جماعات إرهابية تفجـّر دباباتهم التي جلبت لنا الحرية!» (ص٣٣٥).

إننا هنا بإزاء ما تسميه «دراسات ما بعد الاستعمار»، بـ«إساءات التمثيل Misreprésentations» في «دلالة» (ومعكوسة، وابتداءً) على «تفوّق الرجل الأبيض» أو باصطلاح المعجم الأمريكي الإعلامي (المنمـّط) تفوّق «محور الخير» على «محور الشر» الذي هو محور «الإرهاب» تبعا للتسمية المكرورة والمبتسرة. إن ما حصل في العراق، أو «عراق ما بعد صدام حسين»، يمكن النظر إليه كـ«حدث افتتاحي لعصر ما بعد الاستشراق» كما جادل فاضل الربيعي في كتابه «ما بعد الاستشراق ـ الغزو الأمريكي للعراق وعودة الكولونياليات البيضاء» (٢٠٠٧). فنحن بصدد نمط رؤيوي استشراقي عملي متأخر يتعامى، وعن قصد، عن جذور الإرهاب، وعن الاعتبارات التي جعلت الإرهاب يرتقي إلى «شبح كاسح» و»مشرعن» في نظر مجموعات بعينها. وهذا الأخير قابل لأن يفهم من وجهة نظر «التفسير التاريخي» وليس من وجهة النظر «التفسير الاستعلائي العدائي» الذي لا يراعي «السياق الضاغط» فقط وإنمـّا يولـّد فائضا من «الكراهية الجامحة» ومن الإصرار علَى «الانتقام العاجل» عبر المسامير وكل ما هو متاح من



متفجّرات تختلط بالأحشاء والأشياء. وهذا ما تومئ إليه الرواية ... وإن كانت، وفي النظر الأخير، لا توافق عليه.

وعلى مستوى آخر، وفي سياق الأخذ بـ«عفريت التصنيف»، فإنه لا يمكن حصر الرواية ضمن دائرة «أدب الحرب» فقط وكما تغري بذلك «القراءة الأولى». وهذا رغم أن الراوية تعنى بموضوعة الحرب، وتتضمن لمعان فكرية بخصوص الموضوعة، وتجعل من «مراسل حربي» بطلها الرئيس بل وتكلفه بـ«مهمة السرد». وكما لا يمكن حصرها في «أدب السجون» أو «المعتقلات» فقط. وهذا رغم أنها تتمحور حول معتقل بوكا الذي يرتقي ـ وباعتباره مكانا بطلا ـ إلى مصاف المكوّن الذي يغطّي على مكوّن الشخوص وباقي مكوّنات النص الروائي. الرواية، في تصوري، تعنى بـ«التمثيل Représentation»، بل وتهجس بمرتكز هذا الأخير. ما يهمّها هو «جرح المعتقل» وكيف أن الاحتلال الأمريكي كان في أساس اندلاقه. هي تتشابك، وبطريقتها، مع التاريخ وكل ذلك في المنظور الذي لا يفارق ما خلّفه المحتل من «أعطاب» على مستوى التاريخ ذاته ومن «جروح» على مستوى النفوس.

لقد صمّم المحتل على بناء المعتقل بطريقة تمكّنه من التخلص منه بسهولة لكن على أرض الواقع وليس على أرض الذاكرة أو التاريخ. و«بيان الأمر»، هنا، كان على الروائي وليس المؤرخ كما فصّلنا القول ـ وبعض الشيء ـ في نص المهاد. وإصرار الكاتب على عدم مزاحمة المؤرخ، أو قتله، هو ما جعله يرجئ أو بالأحرى يذيّل الرواية بـ«نص توثيقي» في دلالة على «تاريخية الحدث» و«ثقله» في الوقت ذاته. أجل كان بإمكان الكاتب أن يستغني عن هذا النص لكي لا نطالبه بتضمينه في الرواية طالما أن هذه الأخيرة لا تحفل بـ«اللعب السردي» ولا تدعّي الانتساب للرواية المضادة والرواية المثقلة بالقصاصات أو مهرجان الخطابات. فـ«عمود السرد»، في الرواية، قرين «مركزية التمثيل». وثقل التمثيل هو الذي جعل الرواية، في نظرنا، تحفل، ومن بعيد، بـ«موضوع الذاكرة»، مثلما تطرح ما تعرضت له هذه الأخيرة ـ وفي العراق تعيينا ـ من نهب بلغ حد التخريب ومن تحرش بلغ حد النحر. وكما أنها جاءت لتطرح ذاكرتها التي هي من صنف «الذاكرة المضادة» التي تشترط مرتكز «العمل» الذي هو «عمل الذاكرة» ذاتها. وما حصل في العراق غير قابل لـ«النسيان»، و«نسيان أمر ما صعود نحو باب الهاوية» كما قال الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي لا تزال بلاده تعاني استعمارا متصلّبا وعنصريّا ... ويطال الذاكرة أيضا.

وكما تطرح (مجانين بوكا)، ومن بعيد أيضا، «موضوع الهوية»... وإن بحدّة أقل مقارنه مع موضوع الذاكرة. الهوية وعلى ما أخذ يطالها، وعلى غرار الذاكرة، من تفتيت مقصود ومدروس ومبرمج. وكما أن الرواية تطرح موضوع السرد ككل، وأحقية «سرد الحكاية العراقية». والسرد، هنا، الوجه الآخر لمقاومة النسيان. ولعلّ في الذاكرة والهوية والسرد ما يؤكّد على ما يمكن نعته بـ«ألغام العصر» التي يفيدنا «النقد الثقافي» على مستوى فك ما يداخل وما يخارج ما بينها. والرواية تطرح هذه الألغام بحس إنسانوي مرهق بل معدّل وملطّف (Tempéré) على نحو ما دعا إليه الفيلسوف ومؤرخ الأفكار تزفتان تودوروف في مختتم كتابه الدسم «نحن والآخر». الكاتب لا يبدو موافقا على «الخيار التكفيري» الذي يصرّ على الاستئصال والاجتثاث، ولذلك دافع المراسل الحربي، ومن خلفه السارد والكاتب، على التخندق في صف «المقاومة»: «أرأيتم، كيف تصنعون الإرهابيين بسهولة؟! تحلو لكم هذه التسمية فيما تحتفظون بكلمة مقاومين لكم فقط، وتنكرون استخدامها علينا» (ص٦٦)، وقبل ذلك التخندق في صفة الكتابة والإبداع. فبوكا هو العراق بأكمله، والموقف منه هو موقف من الانهيار القائم والقادم من جميع الجهات. وحتّى إن كنّا نقصد، من قبل، إلى السرد بمعناه المصاغ في النقد الثقافي... ممّا جعل هذا الأخير يلتبس بالتاريخ والجغرافيا... وممّا جعل الكاتب يفيد من حسّه الصحفي، ومن تقنية الروبرتاج تعيينا... وممّا جعله يفيد من تقنيات الفن السينمائي، وخصوصا من ناحية تقنية «المونتاج الموازي» ... وكل ذلك في إطار من دفق لغوي استطرادي قوامه الكشف والتأمل البارق في أحيان والسخرية وإن في أحيان قليلة.

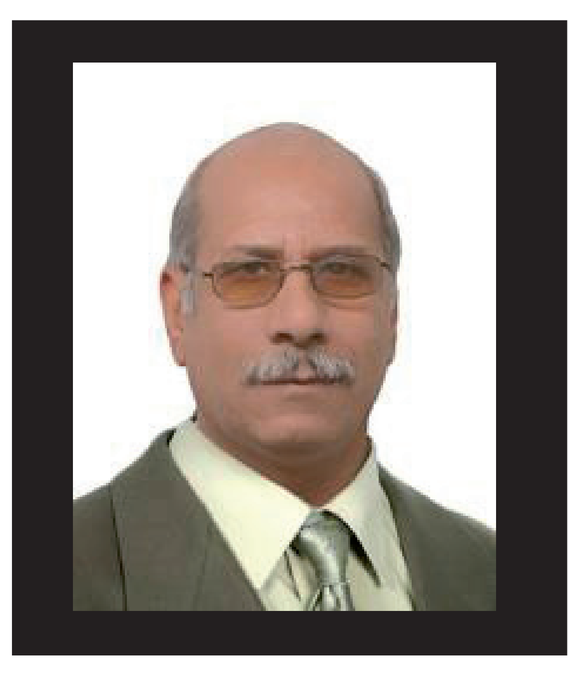
غير أن ما سلف لم يحرم الرواية من بعض مكتسبات السرد بمعناه البنيوي أو السرد في حضوره الذاتي المستقل وعلى نحو ما يتأكّد من خلال تقنية «التوالد» وليس تقنية «التحوّل» بالنظر إلى





المصائر المتشابهة لشخوص الرواية في تطلّعها إلى الحرية بمعناها التاريخي الإنساني، وبالنظر إلى إصرار كل فرد على سرد الحكاية ذاتها التي لا تختلف في«إطارها العام» الذي هو إطار العراق ومربع الجحيم فيه. وهذا على الرغم من «السرد الدائري» أو «الحلزوني» الذي سعت الرواية إلى إيهامنا به حين جعلت الحكاية تبدأ بالمراسل الحربي وتنتهي به. الرواية تنخرط في «حكاية العراق» ككل. وهي وحتّى إن كانت تعجّ بـ«عار الاستعمار»، و«ظلم العصر»، فإنها تتشبث، ومن داخل الخراب، بالحياة... وإلا كان مصير بطلها الموت و– بالتالي – النسيان.

المعرفة النفعية
و
ثقافة القص للتلقي المنتج



اسماعيل ابراهيم عبد

ان ثقافة التلقي تتوقف على المعرفة((بالإجرائية والتطبيقية والنماذج الحياتية والإغراض النفعية – كما يقرّ به د. نبيل علي – في دراسته – العقل العربي ومجتمع المعرفة – ص١٠٢)) (١) ((ويقرر في مكان أخر ان المعرفة ترسخ التخصص – ص٢٤١ .)) (٢).

واعتماداً على أهمية المعرفة وإجرائية التلقي يمكن القول ان التلقي إجراء وتخصص ومحل عرض واختبار ، وطريقة انتشار الثقافة ، بما فيها ثقافة القص وتلقيه فما الذي يتوجب معرفته من قبل القارئ والمنتج للقص ؟ .

لعل اقل مستويات المعرفة هي الاطلاع الدقيق على ما توفره اللغات الطبيعية – في الفهم الحديث لها – من مقولات وأجزاء الكلام وتعابيره وتوليداته القواعدية .

وفي خصوص لائحة معلومات اللغة الطبيعية يتوجب معرفة ((المضمور الرمزي للفعل والاسم والحرف والصرف))(٣). ثم الإلمام بعناصر التحليل الثقافي ومثالها (الزمان والمكان والايقونية والمعلومات) . ثم الإلمام بالتركيب الجمعي لإنتاج المعرفة . أي تَقَبلُ الإنتاج الفردي وانتشاره ليغدو فيما بعد إنتاجاً جماعياً .





إن دراسة الشروط الأولية للإنتاج (الموضوع/ القيمة/ المثال) ضرورية بصورة ملحة في عصر الحضارة البراجماتية لرأس المال . والتي تقتضي التوسع في معرفة براجماتية الإعلام و إدارات المال . وملكيات مؤسسات الإنتاج الكبرى لتقنيات إنتاج العلوم الاجتماعية والعلوم الصرفة وليتلائم المستوى القرائي مع مستوى إعلام القص . وليتلائم القارئ والكاتب مع أرقى مستويات الفن حداثة ، بحيث يحافظ على شروطه الإبداعية الأهم (الطاقة ، السلطة ، سعة الخيال ، الرؤية لما في وراء حدود السياق الحالي ، قدر من التمرد ضمن سياق الاحتمالات ، التبصر بالتجربة ، من حيث الاتصال والتنظيم) (٤) ثم أدراك المستوى الاجتماعي والظرف التقني الموجه للخطاب القصصي لان هناك لقاء بينهما من الناحية الثقافية (ينتمي الممارسون للثقافة الإنسانية والثقافة للطبيعيات الى ثقافات مختلفة ، فروقهما ليست مطلقة أو دائمة . ولن يبقى الفارق كما هو ألان والى الأبد . بل سيكون هناك سبيلا لتجاوزه . أي ان الفرصة مؤكدة للقاء بينهما)(٥). من الضروري الاطلاع على فهومات الحداثة والتراث باعتبارهما نقائض متجددة الحوار . وكذلك هما جذور تنعكس في الفنون ((الإحساس بالفن والجمال شيء لافت آسر لاتخطؤه العين ، وهو حديثاً ، تأثر بحضارات المنطقة القديمة لوادي السند والرافدين والسومرية والبابلية والكلدانية والأشوريةوالعمورية والفينيقية القديمة – كما جاء في مقال معجب الموسوي)) (٦).

ان المشتركات كثيرة لكن أود الإشارة إلى واحدة أساسية هي قابلية التذوق الفطرية عند كل من المنتج والمتلقي باعتبارهما كياناً حضارياً . هذه الفطرية تتوقف على توصيف النص أدبياً ، الذي تقرره ((اللاشخصائية للتاريخ والاقتصاد واللغة واللاوعي والأيدلوجية والجنس والعرق وما يتخلق من الفعل الإنساني)) (٧) تلك هي مدركات المتلقي والمنتج لتوصيف ((أدبية)) الأدب ، لكن كيف يشترك الكائنان (الإنتاج والتلقي) بعملية ذوقية واحدة ؟ لعل ذلك يتوقف على مشتركات بيئية ونفسية ، إضافة الى التكون الثقافي . و يمكن ان نلج موضوعة التلقي كذائقة مشتركة من خلال القص اللذائذي _ كمثال _ حيث ان الثقافة القصصية كونها لغة فهي ((جهاز إعلامي مزدوج المرجع أحدهما معدوم والأخر معلوم . وان الكلمات حضور والمعنى غياب ، والكلمات (بُعد تشكيلي – (كتابة) وصوت ، للكلام ، وتجليات للرمز . وهي أيضا علاقات سياقية وخلافية واستبدالية)) (٨) . إنني إذ أنوه الى الصفات العامة للغة فلأني أدرك حدود اللذة اللغوية حين يتمكن المتذوق من الفهم العالي للغة ، وبالتالي المشاركة في اللذة القرائية والتي تنبني على علاقة ثلاثية هي (التلقي – المنتج – طبيعة الإنتاج)التي تستدعي وحدة (الحضور=كلمات ،والغياب =معنى) .وإذاكان القص يعتدّ بالشخصية كثيراً باعتبارها شخصية للحكي وللفعل وللروي ،فأن هذا الفهم يتطلب توفره



على لذة خاصة بين المنتج والقارئ تعتمد المعرفة الإخبارية لعناصر القص ،وهي ((أن مصدر الأخبار يتم عبر فعله مايخبر به الراوي وماتخبر به الشخصية وما يستنتجه القارئ من سلوك الشخصيات . ووفق ماتقدم ستعدد وجوه الشخصية بحسب تعدد القرّاء واختلاف تحليلاتهم .))(٩) وما يساعد على القراءة المشتركة الاطلاع على (أن مستويات الشخصية حسب (غريماس) مستوى عاملي وممثلين . وأن الفضاء الخاص بها كحكي معادل موضعي لمكان الخبر ومن ثم يستكمل الفهم في معرفة عوامل الفعل (المرسل) .(المرسل إليه).الذات.الموضوع .المساعد .المعارض .الممثلين ،والممثلون لا حصر لعددهم).(١٠) وينتظر القارئ من تلك المعارف – التي مرّ ذكرها –السردية ((أن يبادله النص لعباً تنبثق قواعده من تفاعل الدلالات وتضاربها، والكتاب وسيط مادي يحفظ شكل النص الخطي ،وتتعارك عليه آلاف الرغبات التعبيرية الغيابية مع رغبة المؤلف .وهنا تنشأ اللذة ،لذة مقاومة الأخر))(١١). ويعني بالمقاومة مقاومة المؤلف للقارئ ومقاومة القارئ للمؤلف ، وضمن هذا الحوار سيكون التذوق المشترك نوعاً من الثقافة العامة للتلقي ،والتي تتوسع بحسب ظروف بيئية واجتماعية متضامنة .وهي تختلف من مكان الى أخر ومن زمن لأخر.ومن مرحلة الى أخرى .فنية القص نفسها ستستجيب لتغيرات التذوق العام – رغم أنه لذائذي –قليل الأنتاجية .وستكون ضمن ثقافته ،القبول بالاختلاف باعتباره مكملاً للبناء الاشاري للنص القصصي .كما أن التوافق الذوقي – العام والفردي – أن تقاربا كثيراً فلا يعيّنا التطابق بالنتائج ،لأن ذلك مستحيل تماماً بسبب العوامل – التي مّر ذكرها – لكنما يتجاذب النص والقرّاء بدرجة متفاوتة . ولنفترض أنها لصالح توسيع دائرة القراءة الممتعة ، فتلك ستوسع دائرة النمط الأخر من قراءة التلقي ، الأكثر أهمية إنتاجية . مهما أسبغنا من أهمية على قرّاءة اللذة القصصية فسوف نصل الى ان فهماً مشتركاً للقارئ والقاص يوّسع دائرة اللذة بالدرجة الأولى . وإنهما لن يكونّا حكماً نقدياً . كما أنهما لن يجتمعا على رأي واحد بسبب [ظروف النشأة والتعلم والبيئة الاجتماعية] المختلفة بينهما . وان آراءهما لن تصلحا مقياساً للجودة اذا ماتوفرت القدرة الخاصة لسيميائية التلقي الفردي فمثلا ينبغ بعض الإفراد في مجالات مختلفة لكنهم يميلوا الى اتجاهات تقنية وفنية محددة. واعني أنهم كفاءات متنوعة وهم أذكياء شموليون ((الذكاء الشمولي هو الذي يتكون من قدرات معرفية كثيرة منفصلة بما يشمل الإدراك والذاكرة والتفكير واللغة)(١٢)وهؤلاء يتخصصون – حسب ظروف معينة – في اتجاهات قد يبرعون فيها كمنتجين ، وكقرّاء ، وهو مايخص مقالنا هنا . تأتيهم الطبيعة الفردية من كونهم أفراد قلائل في العالم ، وإنهم سيكونون قرّاء متخصصين ، لكنهم ليسوا كتاباً مختصين بالنقد كعمل يوفرون له جل حياتهم ، ماهمية هؤلاء ؟

من أول شروط الذكاء الشامل الجمع بين المختلفات وان واحدة منها يدفع بها الى الاصطدام بالمؤلف والتي تحفزه على المؤالفة بين الشعر والنثر أو بين أنماط الشعر والقص . إنهم سيساهمون في إضافة قيم وتقاليد جديدة للتاليف بالإشارة على المؤلف لإتباعها . ومنها توجيه التأليف الخاص ببيئة النص الى التوزيع – قصدياً – للنص بشكل وحدات نصيّة .كما ان القراءة ستتم بموجب وحدات صغيرة، الضمائر الوصلية ، ضمائر الشخصية ، تكرار المفردات ((وأخرى كبيرة، مثل العنوان الرئيس والعناوين الثانوية ، والتي تؤثر في انسيابية النص واللغة المستعمله فيه))(١٣). كما ان لهؤلاء طقوساً عديدة منها تلخيص محتويات الكتب المهمة . ومنها تثبيت ملاحظات عدة على الجوانب الفارغة للكتاب . ومنها فتح أكثر من كتاب بغرض القراءة والمقارنة . ومنها القراءة في أجواء باردة ، أو ساخنة ، او في بدء النهار أو بدء الليل أو في نهايتيهما . أنهم كثيراً ما يصرحون بأفكار جديدة لم يشتمل عليها النص ولم يقصدها الكاتب، حفزهم النص للوصول إليها من بين النتائج العرضية لنشاط هؤلاء ، أن الأعلام سيتبنى أفكارهم ويسوّق الكتب التي يشيدون بها . وربما يحفز هذا الكتّابَ لاستجلاء أفكار تقنية وآليات لم يعتدّها احد ، لكنها بسجالاتهم وتوضيحات آرائهم ، ستبين له قابلة للتنفيذ ، ولسوف ينفذها بقصد ، أو دون قصد . ومما يمارسه القرّاء الأذكياء ، في أمكنة(المقاهي والمؤسسات) الثقافية جعل القص




ثقافة يومية نامية في الثقافة العامة للمجتمع ، بنوعيها اللذائذية والإنتاجية . وهو ما يجب دراسته ومتابعة وتحديد مديات تأثيرهم فيه .أنهم مجتمع باعة وشرّاء الكتب ، مُهّيئي أفكار القرارات . موزعي جماليات القص بين شرائح الجمهور ،واعياً أم غير واع. وقد يؤثرون حتى في القرار السياسي حين يتناغم النظام السياسي مع الأدباء .

انهم جملة القرّاء المكونين لذائقة الثقافة القصصية فالتلقي الخاص ذائقة متخصصة عن طريق التعليم والذكاء والموهبة والدربة . وهي عملية إنتاجية بالدرجة الأولى ، أنها وظيفة أفراد وظّبوا أنفسهم لهذه المهمة، جعلوها قضية حياتهم . أنهم النقاد الذين تعلموا وتدربوا واختصوا وتفاعلوا بذكاء موهبة مع الثقافة النقدية (الفهم الفلسفي والتقني). أخذوا بمهمة الدراسة والتوجيه لقواهم وثقافتهم لمتابعة التتابع القصصي . ولسوف يحاولون تأشير خلل الكتابة والمرحلة وضعف الأداء..كما أنهم سيسمون أو يُسمّون قوى ورفعة الأدب . ويحددون درجة الجودة والتفوّق عند القصاصين ..لسوف يطرحون وسائل فهم ، وطرق معرفة متجددة للوصول إلى الغايات النبيلة من جمال وجهد وتوصيل ووسائل اشتغال. أنهم لا يُضيعون جهدهم في تأريخ الأفراد أنما عليهم الوقوف عند نمو وتكامل وتغاير آليات القص وابتداع آليات جديدة ، وأخرى مساعدة . عليهم مهمة توضيح صيغ التعامل مع قضايا الأدب والإنسان برويّة بعيداً عن الأهواء والنوايا الحسنة . أنهم قضاة النصّ والجناة عليه إن أخطأوا أوشطوا.. أنهم أطباء الكلمة والمعنى والفهم !

المصادر

(١) العقل العربي ومجتمع المعرفة – مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول .ط١ – د. نبيل علي / ص١٠٢ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠٠٩ .

(٢)العقل العربي ومجتمع المعرفة المصدر السابق / ص ٢٤١ .

(٣)الزمن في اللغة العربية – بنياته التركيبية والدلالية / أحمد الملاخ / ص١٩١ / منشورات الاختلاف / الجزائر / ط١ / ٢٠٠٩ .

(٤) يقظة الذات / براجماتية بلا قيود / روبرتو مانغابيرا أونغر / ت / د. إيهاب عبد الرحيم محمد /ص٥٧ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .

(٥) القراءات المتصارعة – التنوع والمصداقية في التأويل / بول –ب- آرمسترونغ /ت وتقديم فلاح رحيم / ص١٠٤ / دار الكتاب الجديد المتحدة / ط١ / ٢٠٠٩ .

(٦) منارات ثقافية / معجب الموسوي – نصف قرن على رحيله / صقر الرشود / ص١١ / المجلس الاعلى للثقافة والفنون / عالم المعرفة / الكويت / ٢٠١٠ .

(٧) درس في تاريخ الكتابة – دي .جي .ميزر – ت / سمير الشيخ / الثقافة الأجنبية /ع ١ / ص٥ / الشؤون الثقافية / بغداد ٢٠١٠ .

(٨) الظاهرة الشعرية العربية – الحضور والغياب / د. حسين خمري / ص ١٤-١٥ / اتحاد الكتاب العرب / دمشق ٢٠٠١ .

(٩) المصدر السابق / ص٣٣٣.

(١٠) الظاهرة الشعرية العربية. مصدر سابق /ص٣٣٣.

(١١) القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية / د.حبيب مؤنسي / ص١٩٥ / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / سوريا /٢٠٠٠.

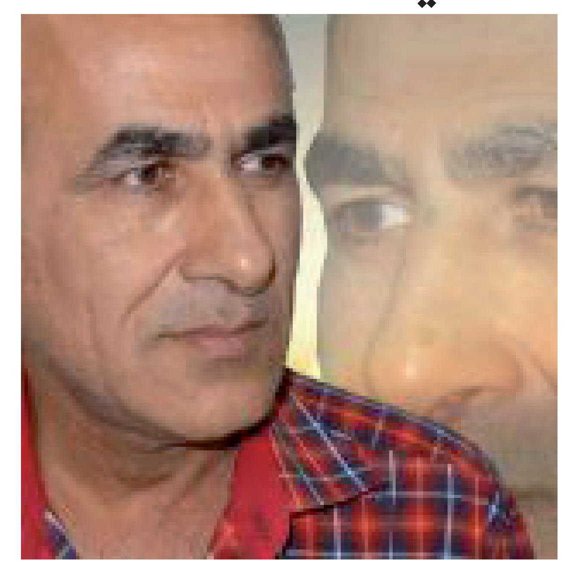
(١٢) مدخل علم النفس / لندا . دافيدف / ت د. سيد الطوّاب – د. محمود عمر – د. نجيب حزام – د. فؤاد أبو حطب / ص٥٢٩ / منشورات مكتبة التحرير / ط٣ / القاهرة / مصر /١٩٨٣ .

(١٣) النسق النصي والنسق ألمتني في الحركتين المتظافرتين للقصيدة / بشير حاجم / ص١٧ / ط١ / الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق / بغداد / ٢٠١٠ .



الطروحات المعرفية وإشكالياتها في النقد الثقافي

قراءة في كتاب (النظرية والنقد الثقافي) للناقد محسن جاسم الموسوي



د. محمد أبو خضير

يُعدّ النقد الثقافي واحداً من أهم الاتجاهات النقدية (المابعدية) التي شغلت مشاغل النقد في الثقافة الأوربية باعتباره وليداً انشقاقياً من منظومة معرفية قافزة على حواجز النظريات الأدبية والجمالية المكرّسة في طويات العقل الأوربي الحديث.
ومسوّغ إشكالية هذا الاتجاه هو الحراك المرجعي له وشتاته بين جملة معارف وفنون وعلوم ليس لها من المجاورة والائتلاف إلاّ في فضاء النقد الثقافي ذاته.
ويطرح كتاب الدكتور محسن جاسم الموسوي (النظرية والنقد الثقافي) حصراً تاريخياً شاقولياً ومعرفياً لعتبات الأداء الأولى لهذا النقد. ويعابر (الموسوي) وبتحليل قرائي بين طروحات رواد هذا النقد، وما يمكن أن يناظره في لوح الثقافة العربية الإسلامية القديمة منها والحديثة.
ويُسجّل الناقد (الموسوي) ذلك في إبراز طروحات (الجاحظ) وشخوصه المهمّشة ومتون كتاب (الأغاني) ورصده لوقائع ذات سمة يومية وشعبية لفئات مختلفة من شرائح المجتمع جامعاً بين الأمير والشحاذ. ويُظهر الموسوي جملة أصوات لها اجتراحها في الثقافة العربية المعاصرة أخذت دون وعي جازم بالنقد الثقافي ليكون (الوردي، ومحمود أمين العالم، وطه حسين، وعزيز السيد جاسم) طلائع النقد الثقافي وفقاً لقراءاتهم لمتون التاريخ الاجتماعي والديني والسياسي.

ويجادل الموسوي طروحات النظريات الغربية ومفاهيم الاستعلاء وأواليه والاجتراح لدى رهط من النقاد والمفكرين والفلاسفة. فكان له اشتباكه الصارم لطروحات الناقد الأمريكي (هارولد بلوم) بمجموعة ما أسماه (الأمهات) من الكتب لأكثر من (١٥ كاتباً) وعالماً وفناناً يُنصّب منهم (بلوم) اباً للثقافة الإنسانية دون منازع ثقافي وجمالي، فالثقافة لدى (بلوم) تبدأ بـ(شكسبير) الذي لا يملك آباء ومراجع ليكون أستاذاً للتاريخ، وينتهي (بلوم) خاتماً فريقه الإبداعي بإنتاج (بيكيت) مروراً بـ(موليير).. ملتن، ووردزورث، دانتي، جوته، ديكنز، إليوت.

وعد / بلوم / هؤلاء بما أسماه (كفاية السلالة) فلا تتوافر بأثر ذلك أيّة ثقافة أو خاصية جمالية خارج السيادة أو النسب الغربي، وإذا ما توافر ذلك في حواف الإمبراطورية الغربية فإنه في داخل خصائص الأداء الفني الجمالي لـ(السلالة) .

ويستدعي الموسوي في تداخلاته الثقافية سياسة التطميس، تلك القائمة في خطابات الغرب لتكون حاضرة في متن الثقافة العربية الإسلامية فالثقافة (القريشية) باتت متحكمة في المنتج الثقافي للذات العربية لتكون (نسقاً) صارماً في ردّه لمتجددات الذات المتطلعة إلى منتج مختلف.

ويستشعر المتلقي أن (دفوعات) الموسوي ضد خطاب بلوم (اليهودي) تناظر دفوعات (إدوارد سعيد) ضد (برنارد لويس) اليهودي. ويدرج الموسوي نقاد الاختلاف في مواجهتهم لخطابات التمركز الغربي وهم في الأغلب من نقاد العالم الثالث (الاتباعي) ومن اليسار أيضاً والمهمش مثلاً (إدوارد سعيد، اعجاز أحمد، سليمان رشدي)... هومي بابا بالإضافة إلى دريدا، فوكو، آلن شولتر وجيمس.

ويرشح من قراءات النقاد هؤلاء اتجاهات جمالية ومعرفية تتجاوز أخذ النص بمكوناته وإنشائه الجمالي لتفتح القراءة على ما حول النص من معارف وأنساق دون التوقف عند حواف ومتون النصوص ومفاهيمها الإبداعية من تجنيس وأنماط ووظائف وسياق، فكان الذهاب إلى (النقد الثقافي) بشموليته المعرفية المعوضة عن النظريات الأدبية.

وللنقد الثقافي (معينات) معرفية متباينة الأداء والمرجعيات: ١- النظرية الماركسية، ٢- النظريات العلمية والاجتماعية، ٣ - الأنثروبولوجيا الثقافية، ٤- المعلوماتية الإعلامية، ٥- النسوية، ٦- البعد النفسي، ٧- العلاماتية، ٨ - نظرية الأدب.

ويسجل الكاتب (محسن جاسم الموسوي) ملمحاً للنقد الثقافي مع كتاب(طه حسين) (المعذبون في الأرض)، ويذهب إلى مقارنته بكتاب (فرانز فانون) (معذبو الأرض) فكلاهما في مواجهة موروث الدولة الكولنيالية من ثقافة وسلوك وقيم وآفاق اجتماعية وسياسية، إلاّ أن ثمة ميزة لكلا الكاتبين كون (طه حسين) له أسلوبه المتنوع من آداب وصحافة ونقد، أما (فانون) فيبحث عن موضوع الوعي الوطني والثقافة الوطنية.

ومن خصائص نص (طه حسين) أنه محدد في إطار الدولة الوطنية القطرية، فيما ينفتح (فانون) على مستويات خطاب (الدولة المستعمرة) أو المتحررة حديثاً من الاستعمار. ويؤشر الموسوي في ملاحقته الكتابة النسوية في ثلاث مراحل:

١ - ما أسمته الكاتبة (أيلين شولتر) بمرحلة المحاكاة والمجاراة.

٢ -مرحلة الرفض مجسداً في نتاج الروائية (فرجينيا وولف) في كتابها (غرفة تخص المرء وحده) .

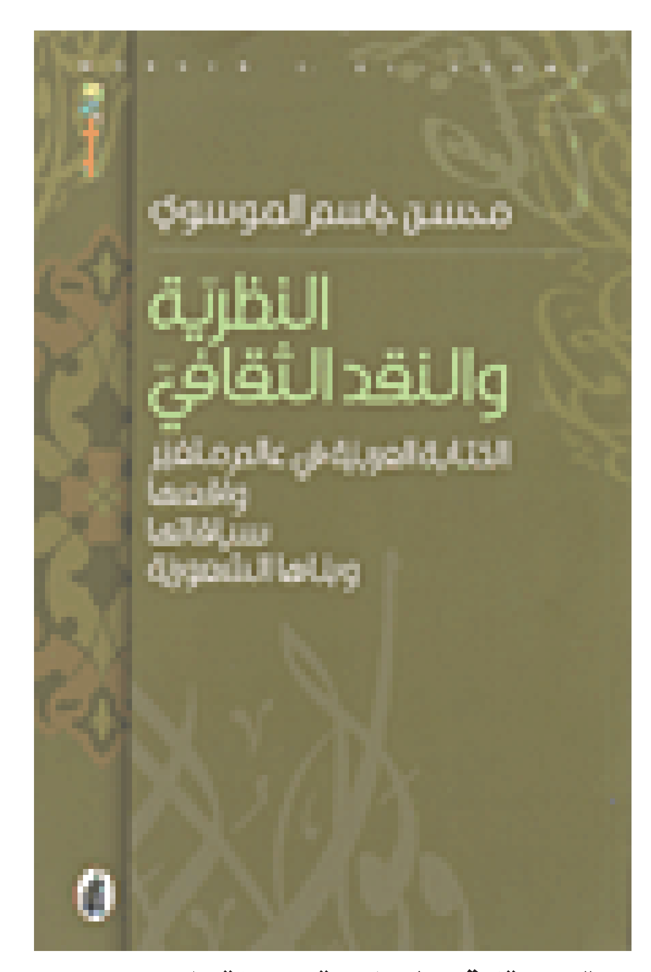
٣ - المرحلة الثالثة وحملت عنوان (كتابة جسدي).

ويتم تعريف النقد الأنثوي ليفرق بينه وبين النقد النسوي بأنه النقد الذي تكتبه أنثى فحسب، ولا يدخل في كتابات النقاد الرجال حتى وإن كانوا مناصرين للمرأة.

وتحمل رواية (عصفور من الشرق) لـ(توفيق الحكيم) وسيطاً جمالياً وإنسانياً بين الشرق والغرب رغم ما يؤشره (الحكيم) من اختلافات بينه كذات داخل الرواية التي أتت كشهادة (سيرية) وبين صديقه (أندريه والحكيم) في ذهابه إلى قلب أوربا (باريس) يعيش تحولات نفسية رومانسية وثقافية، فهو محافظ على إرثه الشرقي منتقداً بعض عوالمه الحضارية والاجتماعية، إلاّ أنه لا يُقر كلياً بما هو قائم في أوربا من سلوك مادي لتكون الموسيقى علاجاً لتلك الظواهر المادية.

وبأثر ضغط الأوضاع المادية وشحة العمق الروحي يذهب الحكيم مذهب (جوته) و(كارليل) في تحولاتهما المادية إلى الرومانسية ليستذكر السيدة (زينب) في القاهرة ملاذاً روحانياً، و(الحكيم) في





سيرته المقنعة هذه لا يقر بالتقاطع الحاد بين الشرق والغرب، فهو ناقد لمظاهر كيان ثقافي لا يعترف بإنسانية الإنسان وحقوقه في الحياة سواءً في الشرق أو الغرب.

ويعرض الموسوي لطروحات المفكر الهندي (إعجاز أحمد) وكتابه الشهير (في النظرية: طبقات، أمم، آداب) معتمداً الاتجاه الماركسي في ردّه على رهط من النقاد الماركسيين المعنيين بالدراسات الثقافية مثل (ادوارد سعيد، سليمان رشدي، فريدريك جيمسون، هومي بابا).

وقراءة (إعجاز أحمد) لمسوغات الإطاحة بالنظرية تمتد إلى جملة حركات سياسية وقوى ثورية من تلك التي سادت في عقد الستينات بحركات إصلاحية في أروقة الجامعات التي أزالت مفهوم (الثقافة الناشطة) وأحلّت محله (ثقافة النص)، كما ظهرت إلى السطح مسميات مثل أدب (دول الكومنولث)، خطاب الأقليات، السنة المضادة، التعددية الثقافية، الهجرة الثقافية.

ويتحفظ (أحمد) على طروحات رفيقه (فردريك جيمسون) بأن هناك ما أسماه (أدب العالم الثالث)، ويجد (أحمد) أن العالم واحد كونه صراعاً بين الاشتراكية والرأسمالية وأمثال هذا (الأدب الثالثي) اتجاه مبالغ فيه يعتمده بعض أدباء العالم الثالث في مواجهة (النظريات الأوربية الناجزة والمحققة).

ويتشابه لدى (إعجاز أحمد) أداء الاتجاهات المابعد حداثية بالثالثين في موضعة رفض المركزية الغربية. فالاتجاهان يدينان (الأرشيف الغربي) برمّته، كما أن هذا الموقف يفهم في مستوى واحد مع موقف جماعة الماركسية الغربية. ويقف (إعجاز أحمد) متقاطعاً بحكم رؤيته الماركسية مع مقولات (فوكو) بشأن الخطاب، ويؤشر انقطاع فوكو عن واقع الحياة المتغير وتغافله عن مكونات مهمة مثل الأمكنة والتمايزات الطبقية والفاعل البشري، وهو ما يتعالى عليه خطاب (فوكو).

رغم تباين مواقف (إدوارد سعيد) و(إعجاز أحمد) فإن الأخير له إطراؤه لمواقف (سعيد) ونضالاته الإنسانية والثقافية، وهو بالتالي صاحب القضية والتاريخ المقتلع من قبل (القوة الكولنيالية الكبرى الثانية بعد جنوب أفريقيا).

وسعيد لدى (إعجاز) في إشارة شخصية وعاطفية شفيفة (هو رائع في كتابته يقترن لتشريف ذلك الأصل. وقد فعل ذلك في بمواجهة العوارض كافة، وبكل ما يقدر عليه، متخطياً حدود تخصصه الأكاديمي وتكوينه الذهني الأصلي، خالصاً من أيّة دوافع تستدعيها الشهرة أو المهنة من أيّة أطماع شخصية. وإنما هو فوق الحقيقة) يقابل الموقف هذا رؤية نقدية جاهدة من قبل (إعجاز أحمد) فيما يخص منجز (سعيد) (الاستشراق) فهو عنده يحمل رؤية (فوكو) و(نيتشه) ومسميات مثل (السجل الإحالي) (التغاير المعرفي) (حقل الاستطراد) وهي إحالات صريحة إلى مقولات (فوكو) ونزوعه (اللاإنساني اللاواقعي) وكذلك (النيتشوي).

ويظل كتاب (الاستشراق) رغم ذلك في رأي (إعجاز) (هو الأعظم في سيره النظرية الأدبية برمتها، وفي سرديات العلاقة بين المعرفة والقوة الغربيتين) .

وموقف إعجاز من (سعيد) في حالة تبدل دائم وقلق معرفي وتساؤل قائم، فالجمع بين طروحات وأسماء مثل (فوكو، غرامشي جوليان بندا، لوكاتش، كروتشه وآرنولد) في مستوى واحد هو

مصدر تناقض طروحات (سعيد) كما يبرز التفاوت بين (سعيد) و(إعجاز) كلما أتت موضوعة الثقافة والمثقفين وأدوارهم وتمثلاتهم والقوميات وفصلها والثقافات وصراعاتها. ومرجع ذلك هو التزام (سعيد) بـ(الجدل الاعتراضي) وتبني (إعجاز) لفكرة الجدل الماركسي. إلاّ أن الاثنين يجتمعان في حاضنة ما بعد الحداثة وآليات تجاوزها لكل مقولات الانغلاق والتمركز والأصل وأواليه. ويشير الكاتب إلى موضوع في غاية الطرافة ولإمتاع تخص تمايزات مسميات مثل (المنفى) و(المهجر)، فالمفكر الهندي يعتمد مقولة للناقد (ريموند وليمز) التي تتلخص إلى أن (علينا التمييز بين النفي والتشرّد فثمّة مبدأ في النفي عادةً، بينما ليس هناك غير التراخي في التشرد) .

وفي ردّه على إحدى مقولات (سعيد) يفرق (إعجاز أحمد) بين (المنفي والمهجر). والمنفي في مفهومه ليس ذلك الذي (يعيش في الحاضرة الغربية لأسباب مهنية)، فالمنفيون (أولئك الذين يحنون في العيش في مساقط رؤوسهم. على الرغم من رغباتهم والتزاماتهم بحكم إرادة سلطة ذلك البلد). أو (بحكم الخوف من التصفية الشخصية) فالمنفي (ليس امتيازاً، وإنما استحالة. ليس مهنة بل ألماً(وهو ما يختلف عن المهاجر الذي يتحدث (عن الهجرة على أنها حالة وجودية).

أما (سعيد) فإنه يطرح ثلاث نعوت ليتم التمايز بينها مثل)المنفي، اللاجئ، المغترب).

فحينما يأتي (اللاجئ) كنتاج لدولة القرن العشرين، فإن المهاجر يمتلك فرصة الاختيار. أما (المنفي) فهو طريد يسعى لخلق عالمه البديل، فالمنفى (حياة تعاش خارج المسار المعتاد).أما النفي فهو (عزلة يحياها المرء خارج الجماعة). وتنتهي الثقافة الغربية بأثر تراكم المهاجرين والمنفيين إلى أن تكون (نتاج المنفيين والمهاجرين واللاجئين بصورة رئيسية) .

ويتعرض (أعجاز) إلى ما طرحه مواطنه (هومي بابا) مفهوم (الهجنة الثقافية) ويسأل (إعجاز) عن مدى تكافؤ الثقافات في الأداء والاستهلاك في زمن المتغيرات الكبرى المقترنة بالإلكترونيات الحديثة.

وفي العودة إلى المنفى والمهجر، فإن (إعجاز) له ما يتقاطع به و(هومي بابا) في الاحتفاء بالمثقف المنفي في الثقافة الغربية ويجد في هذا الاحتفاء نوع من التغاضي عن ثقافة المثقف المنفي . ويؤشر (إعجاز) إلى ما طرحه موقفه من الروائي (سليمان رشدي) حول المنفى بأن (رشدي) ليس منفياً بل هو في اختيار منفاه ليكون (منفاه اختيارياً) شأنه في ذلك شأن مجموعة من الأدباء والمثقفين مثل (جيمز، كونراد، إليوت، باوند، بيكاسو، جيرودشتاين) . وهؤلاء يختلفون عن (المنفي) الذي يكتب لقراء غائبين عنه جسداً، حاضرين في بلدان أبعد منها الكتابة قسراً.

وإعجاز يختلف بذلك عن سعيد و(سليمان رشدي)، هومي بابا، جوليا كريستيفا الذين يكتبون عن المنفى وكأنه ملاذ اختياري يعيش فيه المثقف سعة اختياراته الثقافية.

ويسجل إعجاز إشارة في غاية الدقة والألمعية التحليلية حيال المثقف (الثالثي) ويتخذ من سليمان رشدي أنموذجاً فقراءة أدب (رشدي) كما يرى إعجاز تفتقد الحس بالخوف أو بالاغتراب والرعب. وثمة شعور بوجود احتفال ما بهذا الضياع مادام الانتماء كما يعرض له (دريدا) ما هو إلاّ (إيمان فاسد، خرافة، أصول، مورثات عصر التنوير، أو ميتافيزيقا الحضور) .

والمثقف (الثالثي) لا ينمو من التأثير (بثقافة المنفى) ليتم صياغة الثقافة الغربية عبر مثقفي العالم الثالث الذين يعيشون هناك بأمانة وإخلاص ويقف (إعجاز أحمد) معترضاً لمقالة رفيقه الناقد الماركسي (فردريك جيمسون) (أدب العالم الثالث في عصر الرأسمال وتعدد الجنسية ويجدها انحراف عن النظرية الماركسية. فالثقافة الأوربية تأخذ عنده كـ(إرث امبريالي) وفق مصطلح (سبيفاك) وتأخذ أوربا (كأنها كلّ واحد، كل واحد فيها، وكل فرد، امبريالي)، لذا يجري التعامل مع الديمقراطية والاشتراكية والدستورية كـ(إرث امبريالي) لأن منشأها الغرب.

ويرفض (إعجاز) بما أسماه جيمسون (بالأدب الثالثي) الذي يعد نفسه (ممدني الآخر) ويطرح (هومي بابا، سليمان رشدي وجيمسون) بدائل الحداثة الأدبية ممثلة في البديل (الثالثي) عند كتاب (الواقعية السحرية) في أدب أمريكا اللاتينية. أما أدب (الكومنولث) فلا وجود له لدى (رشدي) والجامع بين الأدباء هو اللغة الإنكليزية لا غير، وبأثر التزامه الماركسي يرفض (إعجاز) تقسيمات العالم إلى جغرافيات ثقافية وما ينسحب على المكان





يشمل النص وهو رد على طروحات جيمسون، (فنص جيمسون ليس نص عالم أول، وليس نصي عالم ثالث. لسنا الممدنين لبعضنا الآخر) .
ويخلص (إعجاز أحمد) إلى تشميل فكره ليكون خارج التمرحلات والتحقيقات (المابعدية) .نحن نعيش في مرحلة ما بعد الاستعمار ولكن ليس جميع المثقفين ولا جميع خطابات هذه المرحلة وهذا العالم هو ما بعد استعمارين ، فلكي يكون الخطاب ما بعد استعماري حقاً، عليه أن يكون ما بعد حداثي من النوع التفكيكي أساساً بحيث لا يكون ما بعد استعماري بحق بين المثقفين غير أولئك الذين هم ما بعد الحداثيين أيضاً. وتنفتح نقدية د. محسن جاسم الموسوي للجمع بين الطرح المفهوماتي والأداء القرائي جامعاً بين النظرية والتطبيق ما يؤشر فجوة الترجمة ومؤسساتها العربية وإشكالاتها إذ تندرج جملة عنوانات لم يتح لها الوصول إلى القارئ العربي وقبله الدرس الأكاديمي في دفاعه عن فضائه التقليدي الساكن!! فالنقد الثقافي لازال مغرباً ومغيباً في خارطة النقدية العربية.
تظل الثقافة العربية ثقافة مغلوبة وعند (دي سيرتو) فإن المستهلك يقوم عادة على (إعادة إنتاج) الثقافة الغالبة.
ويسجل (الموسوي) وفق ذلك أن على الثقافة العربية أن تقوم بدورها في أن (تهضم إنتاجياً) الثقافة التي اضطرتها ترغيباً وترهيباً إلى القبول والموافقة، ما يعني إعادة إنتاج العادات والطقوس والتمثلات والصور التي فرضت عليها بأساليب وأشكال تغير مصدرها وجذورها التاريخية .

طيف (المنطقة المقدسة)

حفريات نقد مابعد الحداثة

محمد علي النصراوي

طيف (المنطقة المقدسة)



عباس خلف علي

لحظة التأسيس :

في صيف عام ١٩٩٤ طرح الناقد والروائي محمد علي النصراوي مفهومه (طيف المنطقة المقدسة) من خلال نشر مقالين أو أكثر ، تتضمن السمات الأساسية لهذا الوليد الذي يعد نقطة تحول في مسار أشتغالات الناقد والخروج عما هو متعارف عليه في استحلاب المعنى من جسد النص ، شانه في ذلك شأن المنقب في الكهوف حين يراوده الحلم قبل أن يكتشف ضالته فيه ، نسبة الأختلاف تفتح دائما شهية الخلاف الذي لا يأتي منسجما مع دورة البحث عن المضمر وإنما يسلك طرقا لا تخلو من حلزونية الأواني المستطرقة في مفازات النص أنها عملية تقصي الغائب من وجوه النص المنسية أو المضللة كدور المنقب الحالم تماما .




في أي نص إبداعي مجاهيل متوارية ، كيف يمكن لنا أن نسلك وجها يدلنا على مقارباتها الزمنية والثقافية والأجتماعية ، تلك التي تلوح بها الأنساق ولاتكشف عنها ، تحتويها ولا تبوح بها علنا ، أنها تتستر بالتضمين في تبادل القيمة بينها وبين التلقي ، أنساق مكتنزة ، مُهابة ، مُثيرة ، استفزازية ، يقول عنها الجرجاني أنها المعاني التي تحتاج إلى فطنة ودراية قبل أن يسلخ الباطن منها عن الظاهر ، يعني أننا أمام منطقة قلقة غير مستقرة أو ثابتة في النص تستدعينا إلى تقصيها وليس التغاضي عنها ، أي مراجعة تشكلها والاستدلال بمواقعها من دون إغفالها وتهميشها ، وهي أيضا تشكلات أطلق عليها عياشي بالبؤر الماكرة التي لاتسمح لنا معاينتها من بعيد إلا بعد أن تؤشر استثناءها لغرض المراجعة وتشخيص دورها في الوظيفة الكلية للكتابة .

هذه النظرة لم تكن مجردة التوصيف عند مناهج الأقدمين أو المحدثين في تتبع حيثيات النص ، ولم تكن أسيرة لثوابت سابقة وإنما بقى الأجترار يتصاعد في المفاهيم النصية بشكل ملفت ، وهي تعيد إلى الأذهان عبارة لا نص ينشأ من فراغ ، لا نص عبثي يبتعد عن تناول التحليل والتأويل ، أنه من الممكن أن يتمرد على نمطيته وشكله ومضمونه ولكنه لا يفلت من زمنه وطبيعته إزاء حركة الواقع ومتغيراته ، أن الأشكال في النصوص هي نماذج مطروحة بالأساس للتداول والفحص والتشخيص ، لأنها براهين القول عند المتكلمين على حد تعبير القرطاجني وهذه الأقوال تحمل أسئلتها معها كما تحمل بنفس المعيار مضمراتها المنضوية تحت شعابها التي تستدعي إلى تعين منزلة المستور منها والمقصي والمعزول .

وبعودة سريعة إلى هدف المقالين آنفي الذكر ..نجد أنهما لحظة انطلاق وتأسيس معرفي ، في لعبة النصوص الماكرة وما تنتجها من انعكاس في صورة الملامح لماقبل التأليف وبعده من جهة ورؤية التلقي من جهة أخرى ، ثم هدف التكريس لذات المفهوم – طيف المنطقة المقدسة – ليشمل مساءلة أوسع في محيط الكتابة ، مساءلة ضمنية حول التأليف والقراءة ومدى تأثيرهما المتبادل في الكشف والتحري عن الماهية واللغز والمعنى ....التي تحيلنا إلى الوظيفة التماثلية في معادلة ما يتحقق من سياق في التأليف وبنفس الجهد مع سياق مايتحقق من القراءة ، حيث يتم من خلالهما التركيب والتفكيك والإعادة للبنى النصية التي تمنحنا صور لاتعد ولاتحصى ، وكان ما يقرأ عاكسا لأشيائنا المنسية وكأنها تعيد دورتها ونراها عبر شاشة مفتوحة تعرض فيها مختلف الأطياف والألوان لحياتنا وماترافقها من أحداث ووقائع يستفزها دائما ذلك البعيد / القريب الآتي من السياق اللفظي للنص ،وهي تنمو وتتصاعد(المقصود هنا اللبنات الحلمية المتصورة في الذهن) على شكل نص مرادف لحقيقة النص السابق وهما في ذلك ، النص السابق المدون أو اللاحق الذهني غير المدون ، هما في الأحرى يتناغمان حول مرجعية اساسية في التخليق ، المؤلف لايريد أن يكون العارف الكلي والمهيمن على الأنساق ويترك السبيل للقاريء أن يدون في سجله ما رأى ..

وهنا يصبح شبح القيمة الجوهرية هي المنطقة المشتركة التي يتقاسمها التأليف مع التلقي في صنع المدونة بشقيها الذهني والنصي في عملية تبادلية وعلائقية مترابطة بينهما .

هذه الغاية دفعت الناقد النصراوي أن يتوغل في رمال مفهوم (المنطقة المقدسة)المتحرك ، موضحا ومبينا ماله وما عليه ، أنه ليس استعلاء على النص ولا أقل منه ، مايعنيه هو قيمة التجربة أو المحاولة في دخول عالم النص بكل تفاعلاته سواء التأليفية التي ترسم لنا المعنى أو التوليدية التي تتحقق من فعل قرائي محايث للنص في إيجاد نوع من التداخل بينهما أو التواشج في منطقة محايده ، وبهذا يختار لنا الناقد مكانا ليس كما ألفناه أنطلوجيا قائما على بعده الوجودي وإنما يقوم على أساس المعنى .

وهكذا تأتي فكرة الكتاب في ضوء التأسيس الذي مهدت له آلية الأسئلة الأولى التي طرحتها بضع مقالات متفرقة ليتركها تحمل ذات المضامين بكل ممكناتها التي تنشد حضور الكلام في تصوره وكتابته في صيغ مداه الساعي عبر –طيف المنطقة المقدسة – التي هي قراءة في حيثيات ماقبل وبعد التأليف المكون لأبعاد الصيرورة النصية من جهة والقارئ من جهة أخرى في عملية استحضار بعدهما المكاني والزماني حول ما أسماه دريدا بالأثر وكيفية انتقال الدلالة من محتوى



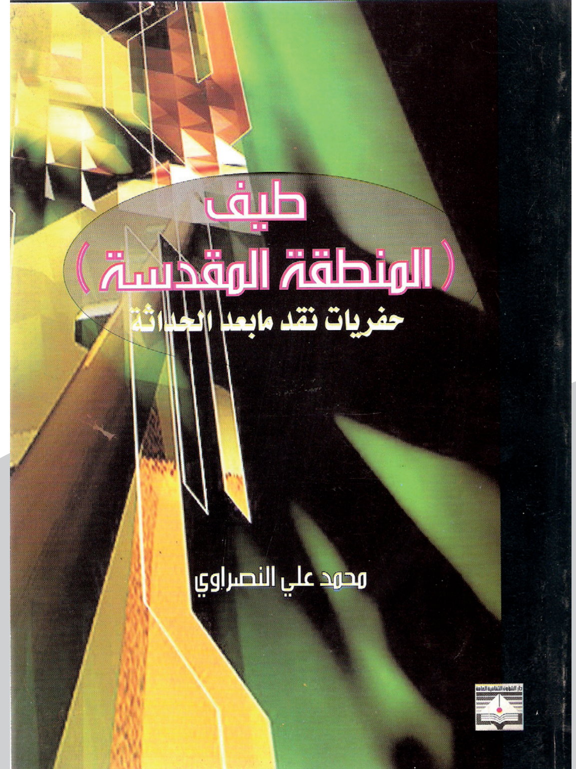


نصي إلى محتوى ذهني وبذا ستكون دورة تتابع هذه الحركة غير السكونية في الانتقال التي تشبه إلى حد ما وصفه جاكوبسن في التوصيل وهو يعين مزايا وخصائص مفهوم التبليغ والمبلغ أو المرسل والمرسل إليه في فعل الرسالة بطبيعتها وتحريرها ومضمونها حتى وصولها ألينا ، وكيف تكون معبئة بتحولات وتداخلات مختلفة عما تفرزه الدلالة بمفهومها العام والخاص من دون أن تختفي علاماتها الوجدانية فينا المنبعثة عن تصورات الزمان والمكان الحاضر والمؤجل فيها ، أي بمعنى تنتقل الكتابة من نسق لفظ / كلام إلى حالة من التكهن والمراودة بوصف الأول محفزاً والتالي عاكساً لأفق الإحالة التي يستعين بها على تشكيل ملامحه الغائبة .

طيف المنطقة المقدسة :

مثلما لم تتبرأ الأسئلة المؤسسة لطبيعة الخوض في صراع المجاهيل وبعدياتها في عالم الكتابة ، كذلك ينقل الكتاب الحاوي لمضامين هذا الطيف شكل هذه الأسئلة عبر منافذ تواجدها في النصوص السابقة ، تلك النصوص التي تروي قيمة حضور المعرفة إزاء ما بلغت إليه الكتابة من مواقع ، ولهذا لا يمكن الإفلات من أسرار ما يكتب بطريقة أو بأخرى من دون أن يدخلنا النص فضاء الصنعة ، ذلك الفضاء الذي يتسع إلى قابلية أظهار المكنون القابع في قيعان لا تستبدل إلا بمعناها ولا يمكن لها أن تظهر إلا بمنسوب لا يخلو من إدراك كنهه ، أنها نصوص تروي فعلها الأستيهامي الذي يسحبنا أو يحيلنا إلى مبتغاه ولكن السؤال الذي يثار هنا أو هناك ، هل أن هذا المبتغى يمكن أن يكون هو الفاعل المؤثر في طبيعتنا لكي نكتشف من خلاله طبيعة الطيف القادر على شحن تصوراتنا ، وهل أن هذا الطيف بالفعل هو المنطقة المقدسة التي تشغل حيزا من التفاعلات العقلية للأحداث ، وهل غياب الأب عن محتوى التجربة الأدبية تتيح للقارئ أقامة بنية افتراضية موازية لعلامات النص ومثيراته أو أن هذا الكتاب يسعى كغيره في طرح الآليات الإجرائية التي تفسر طبيعة المنهج والمفهوم القائمين على اتصالهما بأطر مرجعية ثابتة ، وإن كنا نشك في ذلك ولكن نضعه أحتمالاً في الممكن مازلنا أمام إشكالية الكتابة بأبعادها القرائية والتأليفية وما يتمركز بينهما من تصورات ينتجها الاختلاف والأثر والكتابة الأصلية أي الرؤية التي تصوغ لنا طبيعة ما يكتب من نصوص .

أنه مجرد تساؤل يتبادر إلى الذهن أحيانا ونحن إزاء مواجهة ما نقرأ أو ما تتركه لدينا تلك القراءة على الأقل من انطباع .



الرواية والتاريخ



أحمد بو حسن

واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٦.

ملخص:-

رواية كتاب الأمير :مسالك أبواب الحديد، لواسيني الأعرج، من الروايات القلائل التي كتبت حول الأمير وتاريخه. وهي بذلك من الروايات التاريخية التي يلتقي فيها السرد الروائي بالسرد التاريخي، حيث يبدو فيها التاريخ الواقعي شفافًا خلف لعبة السرد. ويبدو أنّ الكاتب الروائي حاول في عمله أن يقلّص المسافة الفنية بين السرد التاريخي والتخييل السردي، مع ما يستتبع ذلك من مراعاة الصنعة الروائية ومتطلباتها، ومحاولة المحافظة - بقدر أو بآخر- على متطلبات الصنعة التاريخية. وسنقتصر في هذا التقديم على بعض القضايا التي توحي بها قراءة هذه الرواية. وهي قضايا مرتبطة أساسًا بالعلاقة بين السرد الروائي والسرد التاريخي؛ مثل، تأليف الرواية، ولعبة التوازي في الرواية، وشفافية السرد.





١- تأليف الرواية

المقصود بتأليف الرواية هنا كل ما يتعلق ببنائها وتركيبها وصوغها صياغة حكائية وسردية. ذلك أنّ الوصول إلى تلك الصياغة الروائية تَطَلّب تأليف مجموعة من العناصر المختلفة والمتنوعة؛ معظمها مُستمد من الوقائع التاريخية التي وقعت، ومن حياة أشخاص تاريخيين واقعيين. وقوام ذلك التأليف هو مجموعة من المصادر والوثائق المختلفة التي يمكن التأكد منها في عالم الكتابة التاريخية والوثائقية. ناهيك عن المشاكل التي تثيرها مثل هذه الوثائق في تنوعها واختلاف مصادرها الجزائرية والعربية والفرنسية والإنجليزية، إذا ما اقتصرنا على المرجعية الوثائقية التي ألف منها الكاتب روايته، المعتمدة على التاريخ الحديث للجزائر في مرحلة صراع الأمير عبد القادر مع الفرنسيين الغزاة خلال سنوات ١٨٣٢ ـ ١٨٤٧.

وقد فرضت هذه المادة التاريخية المختلفة والمتنوعة على الكاتب أن يبحث عن شكل صوغي تخييلي، يجمع كل تلك المواد والوثائق في سرد روائي يعطى لذلك الزمن التاريخي بعدًا فنيًا يبعده عن التاريخ الحدثي، ويرتبط به في نفس الوقت بمسافة فنية يخلقها ذلك الصوغ الحكائي والسردي الذي قد يقول، أو يحيل على ما يحيل عليه الحدث التاريخي. ولكن قد يتجاوزه ويغنيه ويسائله في نفس الوقت. فكيف ألّف الروائي الباحث واسيني الأعرج رواية كتاب الأمير؟

رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، هي من الروايات الأخيرة لحد الآن في مسار الكتابة الروائية للباحث والروائي الجزائري واسيني الأعرج(١). وهي من الروايات القلائل عن الأمير عبد القادر الجزائري. ذلك أنّ الأمير عبد القادر لم يحظ في السرد الروائي بمثل ما حظي به في السرد التاريخي. بخلاف بعض القادة التاريخيين في العالم العربي أو الأوروبي. ونلقي هنا بهذه الملاحظة للتأمل فيها الآن فقط.

وقد نبادر إلى القول بأنّ رواية واسيني الأعرج تشكّل مرحلة جديدة في كتابته الروائية، لأنّها حاولت أن تقتحم سردًا روائيًا معقدًا، يتماهى مع التاريخ والواقع أحيانًا بشكل أكثر وضوحًا مما هو في رواياته السابقة. فهو يكاد يستمد مادته من التاريخ الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر. ويركز بالخصوص على مسار شخصية تاريخية هامة، في تلك المرحلة، وهي شخصية الأمير عبد القادر بن محيي الدين الجزائري (٢٦ شتنبر ١٨٠٧- ٢٤ مايو ١٨٨٣)(٢)، في حقبة صراعه مع الفرنسيين الغزاة؛ ما بين ١٨٣٢ و١٨٤٧. ثم حقبة نفيه (أو أسره أو سجنه) في فرنسا؛ ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٣. كما يركز المؤلف كذلك على شخصية دينية مسيحية فرنسية، هي شخصية الأسقف أنطوان – أدولف ديبوش Antoine-Adolphe Dupuch (١٨٠٠-١٨٥٦) (٣)، الأسقف الأول في الجزائر، ما بين ١٨٣٨ و١٨٤٦.

ليست هذه أول مرة يعتمد فيها واسيني الأعرج على تاريخ الجزائر، بل جل رواياته تدور حول الجزائر الحديثة والمعاصرة وتستمد نسغها وإطارها وواقعها من ذلك أيضًا. ولكن الذي يميز هذا العمل الروائي هو الحضور القوي للمادة التاريخية، المتمثلة في الوثائق والكتابات والمراسلات والمصادر المشهود لها في كتابات تاريخ الجزائر في تلك الحقبة، وبالخصوص في تاريخ الأمير عبد القادر، وتاريخ الأسقف الفرنسي ديبوش، مع بعض الإشارات الدالة على تاريخ فرنسا في ذلك الوقت؛ وبالخصوص ما يتعلق منه بالصراع بين الأمير عبد القادر والفرنسيين. وتتمثل كذلك في قوة لغته السردية التي كانت تخرج من صلب الوقائع التاريخية وترائب السرد التاريخي. أي من الحقائق التاريخية الموثقة، ومن عملية الكتابة التي تحاول رفع تلك الوثائق إلى مستوى التخييل السردي، حتى يكاد يصبح السرد التاريخي شفافا تُرى من ثقوبه الوقائع التاريخية، ويشرئب منه السرد التاريخي. بالإضافة إلى تعقد موضوعها وتعقد العلاقة القائمة بين موضوعاتها التي تؤلف في النهاية صوغها الحكائي والروائي.

الرواية بهذه الصفة المذكورة عمل روائي تطلب من الكاتب جهدًا كبيرًا لتأثيثها بالوثائق والمستندات والرسائل والمصادر. كما تطلب منه بحثًا طويلًا ودقيقًا، وانتقاءً مقصودًا؛ فعالًا ودالًا يخدم القصد الروائي الفني، بعد القصد التاريخي والاجتماعي والديني والإنساني. ولهذا قد يبدو من الصعب تتبع خيوط هذه الرواية ومقاصدها ما لم يتوفر القارئ على قدر معين من المعرفة بالمصادر





المعتمدة عليها، لأنّها " ‘‘رواية –عمل’’ بحث روائي". وقد سماها كتاب الأمير، لأنّ الكتاب هنا يفيد السجل أوالشهادة التي تنصف الأمير. وهي مثل الروايات الكبرى التي تعتمد على التاريخ بهذه الصورة التي وُظّف فيها في هذه الرواية. فهي تدعو القارئ إلى القراءة، والمساهمة في تشييد الرواية ودلالاتها. وتلك ميزة مثل هذه الأعمال الروائية. ولنا في بعض الأعمال الروائية التاريخية الإنسانية ما يدل على ذلك؛ مثل أعمال تولستوي، وبلزاك، وهمنغواي. وفي أعمال بعض المعاصرين؛ مثل الأعمال الروائية لأمبرتو إيكو، وأعمال أمين معلوف، وغيرهم.

ولكي يتمكن الكاتب من تأليف ذلك الكل التاريخي بمختلف مستوياته وعلاقاته المعقدة، لجأ إلى تبني تقنية الكتابة بالمسارات المتوازية. وهي تقنية تقوم على مستويات مختلفة من التوازيات التي تسير جنبًا إلى جنب خلال مسار السرد. ولكنها توازيات تنفتح على العلاقات المعقدة التي يفرضها الصوغ الحكائي، وتفرضها الوقائع التاريخية أيضًا. كما سيفرض هذا التأليف الروائي نوعًا من التناوب في السرد على الطريقة النهرية أحيانًا. وقد أسعفت المؤلف هذه التقنية على تتبع مسار الأمير ومسار ديبوش ومختلف العلاقات المختلفة التي ولدها المساران في جزائر الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر.

لقد قسم الكاتب روايته إلى ثلاثة أبواب كبرى، هي: باب المحن الأولى، وباب أقواس الحكمة، وباب المسالك والمهالك. ويتوزع كل باب على لحظات يتم فيه توزيع السرد وتوجيهه ، وينفتح على الذاكرة بشكل خاص. وعدد هذه الوقفات هو اثنتا عشرة وقفة. كما اتخذ من مكان تاريخي هام ، هو الأميرالية ، وهي بناية قديمة على قدمِ البحر في ميناء الجزائر العاصمة، اتخذ منها منطلقًا لتوزيع السرد على أميراليات أربع؛ منها ينطلق وإليها يعود ليتوزع من جديد حتى الأميرالية الرابعة الأخيرة.

ويلاحظ على هذا التأليف "للكتاب- الرواية" نوع من التدرج في السرد، ونوع من التقسيم المحكم الذي كان يراعي التتابع التاريخي وتطور الأحداث التي يكاد يظهر منها التقسيم الثلاثي للحكاية: بداية، وسط نهاية. والتقسيم الأكاديمي في البحث التاريخي كذلك. ألم يُسَمّ روايته بكتاب الأمير؟ الرواية تجمع بين روح الإبداع الروائي وروح البحث العلمي.

وخلال هذا التوازي السردي تنفتح الرواية على توازيات أخرى موضوعاتية ومكانية وعقائدية واجتماعية. وقد أدى هذا الوضع الحكائي، الذي يتوخى التأليف بين تلك الأوضاع والمستويات المختلفة والمتنوعة المستمدة من المادة التاريخية إلى القيام بتسريد الوقائع التاريخية، وذلك بشحنها بالمتخيل الكامن في اللغة السردية ولعبتها من جهة، وبفك بعض المفاصل التاريخية من جهة أخرى، بتنسيلها وجعل السرد يتجزأ ويتشظى ليطول أوضاعًا وأماكن وأشخاصًا ولغات دقيقة تنفذ إلى أعماق المشاعر الإنسانية وأحاسيسها، وتنبش في جيوب مهملة في الذاكرة والتاريخ والأشخاص والمواقف ... !

٢ - لعبة التوازي.

نقصد هنا بالتوازي أنّ الرواية قد تحكم في نسجها السردي وجود مسارات متوازية مختلفة. إذ هناك مساران كبيران متوازيان بارزان يَتّبِعُهما السرد من بداية الرواية إلى نهايتها. ويقومُ هذا التوازي الأكبر على سرد حياة الأمير عبد القادر الجزائري في حقبة معينة من حياته؛ حقبة مقاومته للمستعمر الفرنسي للجزائر منذ ١٨٣٢، إلى لحظة استسلامه لفرنسا بشروطه الخاصة. ونفيه أو سجنه في فرنسا، ما بين ١٨٤٧ و١٨٥٣. والتوازي الآخر هو سرد حياة الأسقف الفرنسي المسيحي أنطوان – أدولف ديبوش.

ونجد بمحاذاة هذا المستوى من التوازي بين الحياتين مستويات أخرى من التوازي. منها توازٍ ثانٍ، يتمثل في حياة شخص مجاهد عربي مسلم، وهوَ الأَمير عبد القادر بن محيي الدين الحسني الذي يصل نسبه إلى أهل البيت حسب بعض الروايات. وحياة شخص فرنسي أسقف مسيحي قضى جزءًا من حياته في الجزائر قائمًا فيها على الكنيسة، وعلى الأعمال الخيرية، وقضى الجزء الآخر منها في فرنسا .

والمستوى الثالث من هذا التوازي هو تجربة المنفى. التي عرفها الأمير في فرنسا ثم في تركيا وسورية. ولم تتطرق الرواية إلّا إلى منفاه في فرنسا بشكل خاص. مع الإشارة إلى سفره إلى





تركيا التي ذهب منها إلى دمشق بسورية. كما عرف الأسقف ديبوش بدوره المنفى كذلك، عندما أعفي من مهامه في الجزائر رغمًا عنه، فاضطر إلى الذهاب إلى إيطاليا، ففرنسا، ليضطر مرة أخرى إلى مغادرة فرنسا إلى إسبانيا، ثم يعود إليها في النهاية.

والمستوى الرابع هو وجود وضع استعماري فرنسي متدرج في شراسته، ووجود وضع جزائري متدرج في مقاومته بكل صعوباته وتعقداته الداخلية والخارجية.

والمستوى الخامس هو الموقف الفرنسي من نفي الأمير إلى فرنسا؛ في طولونToulon ، فبو Pau ، ثم في قصر أمبواز في بوردو. وموقف الأمير الذي طالب بتنفيذ فرنسا لوعدها بالسماح له بالذهاب إلى مكة أو عكا (أو تركيا أو سورية). والمستوى السادس هو علاقة الأمير المعقدة ببعض القبائل الجزائرية؛ بأوضاعها الاجتماعية والحربية الموروثة، وعلاقته التي تعقدت في مراحلها الأخيرة مع سلطان المغرب، مولاي عبد الرحمن وأمرائه وولاته. ثم العلاقة المعقدة أكثر أيضًا مع فرنسا، ووضعها المتقلب خلال فترة صراع الأمير مع الفرنسيين.(٤)

والمستوى السابع هو التوازي بين بناء الرواية انطلاقًا من رغبة ديبوش في كتابة رسالة إلى لويس نابليون، يدافع فيها عن الأمير، واحترام فرنسا لكلمتها وشرفها بإطلاق سراح الأمير. وبين سرد الأحداث أو انفتاح الرسالة على الأحداث التي يريد ديبوش التدقيق فيها، وإقناع الفرنسيين بما فعل الأمير، وبراءته مما حصل، أحيانًا، أثناء حروبه مع فرنسا. وعندما يكون ديبوش قد استوفى كل دقائق الأحداث الدالة على لسان الأمير، وهي التي يريد عرضها على لسان لويس نابليون، تكون الرواية قد وصلت إلى نهايتها أيضًا. هناك علاقة بين الرسالة وتصور بناء الرواية. وكأن الرواية "رسالة"، أو "مرافعة"، للدفاع عن الأمير أمام لويس نابليون. وواضح هنا أنّ الرواية قد اعتمدت على هذه "الوثيقة-الرسالة" التي صدرت في كتيب بعنوان: عبد القادر في قصر أمبواز، مهدى إلى السيد لويس نابليون بونابرت، رئيس الجمهورية الفرنسية. بقلم مونسينيور أنطوان-أدولف ديبوش أسقف الجزائر السابق. الطبع والليتوغرافيا ل.: ح.فاي. شارع سان كاترين، ١٣٩. أفريل ١٨٤٩. (الرواية . ص. ٢٠). ولهذه "الوثيقة-الرسالة" عدة طبعات بالفرنسية في شكل كتيب صغير، مؤلف من١٢٥ صفحة(٥).

وهناك مستوى آخر يصاحب الرواية ويسير مع الرسالة الرواية، وهو المستوى الذي يحُث فيه الأسقف ديبوش الأميرَ على الإعتراف. وذلك من خلال سرد الرواية للوقائع التي عرفها الأمير مع الفرنسيين في الجزائر من خلال الأسئلة التي يلقيها على الأمير، ويطلب منه أن يجيبه عنها بصراحة. لا شك أنّ هذا السلوك نابع من صميم التصور المسيحي الذي يتقنه الأسقف ديبوش. وكذلك روح الصراحة التي يظن أنّها قد تُطَهِّرُ الأمير مما افتُرِيَ عليه من طرف الفرنسيين. وَكأنّ الرواية، بحكَم تحكّم الأسقف في السرد، قد وجه الرواية بهذه الروح المسيحية التطهيرية، التي يقوم بها مع الأمير لتُغفَرَ ذنوبه. وكأن الأمير هنا في مقام الإعتراف بالذنب وطلب صكوك الغفران... !

يبدو أنّ هذه الأوضاع المتوازية والمتداخلة، هي التي فرضت على الكاتب أن يقرأ كثيرًا عن مختلف هذه المستويات، ويحاول تركيبها في صوغ سردي وروائي محكم. وقد فرض عليه هذا الوضع التاريخي أن يلتزم التتبع التاريخي (الكرونولوجي) الدقيق أحيانًا، بحيث يكون ذلك الخيط التتابعي للأحداث منسجمًا مع ما يمليه الواقع التاريخي لمسار تاريخ عبد القادر. ويكون ذلك التتابع التاريخي هو الممسك بتوزيع السرد في الرواية. ولهذا غالبًا ما نجد التأكيد في بداية كل مرحلة سردية في الرواية على تواريخ معينة دقيقة وغير وهمية. لاحظوا أنّنا هنا أمام صنعة التاريخ في يد صانع روائي. ولم ينقص هذه الرواية إلّا الهوامش التي تشير إلى توثيق المصادر والمراجع والوثائق.

غير أنّ الكاتب لكي يؤلف روايته من كل هذه التوازيات والعلاقات المعقدة، نجده يدخل في محاولة تجريب كتابة جديدة، قد تكون هي القادرة وحدها على استيعاب ذلك البناء، وذلك الصوغ الروائي. فقد وجد الكاتب نفسه أمام اختيارات فنية سردية صعبة؛ إمّا أن يكتب رواية تاريخية كلاسيكية؛ تركز على البطل والأحداث الكبرى، ممجدة للبطولات الأميرية. وممجدة للروح الإنسانية للأسقف ديبوش، ولكنها منفرة ومحطمة من



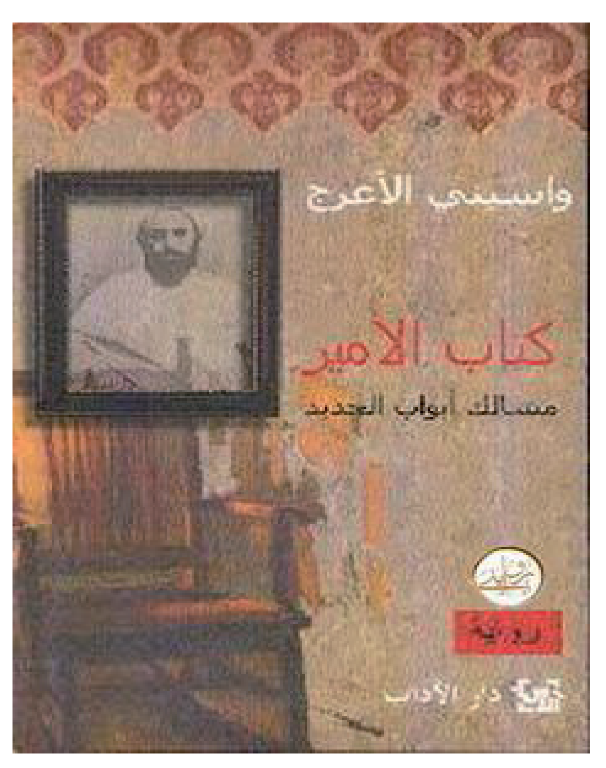

سلوك القبائل والعامة، وسلوك العناصر الخارجية، أو يطور أدواته وتصوراته للكتابة السردية التي تتعامل مع التاريخ. الواقع، إنّ كل متمعن في الصوغ الحكائي لهذه الرواية سيلاحظ أنّ الكاتب لم يسلك ذلك الاختيار الكلاسيكي التقليدي، وإنّما حاول تمثل بعض منجزات "رواية ما بعد الحداثة"، كما نَظّر لها النقد التاريخي الأمريكي والأوروبي؛ أمثال هايدن وايت، ولاكابرا، وهاتشيون، وبول فين، وبول ريكور، وغيرهم، في تعاملهم الجديد مع التاريخ، والسرد التاريخي والسرد الروائي في النهاية. وميزة هذا التصور الحداثي هو التقريب بين السرد التاريخي والسرد الروائي.

لقد حاول واسيني الأعرج هنا أن يقدم سردًا جديدًا، ورواية تاريخية مختلفة عن الرواية التاريخية الكلاسيكية التي أشرنا إلى بعض خصائصها، مع الإشارة إلى الصعوبات التي ستعتري الكاتب في الصوغ الحكائي لمختلف المواد التاريخية، وبالخصوص الوثائق التاريخية والوقائع التاريخية؛ من حيث دمج التناص السردي مع التناص التاريخي. ونقصد بهذا النوع من التناص علاقة "النص-الوثيقة" التاريخية بالنص التاريخي السردي داخل الرواية. ولكنه سرد يقلص المسافة بين التاريخ والرواية كما سنرى فيما بعد. وكذلك بعض المشاكل التي يثيرها انتقاء الوقائع والأحداث، وعدم مراعاة تعقد بعض الأحداث في مستواها التاريخي، ثم اختلاق بعض الأوصاف غير التاريخية.

٣ - شفافية السرد

الرواية والتاريخ مصطلحان تاريخيان لغويان، رضعا من ثدي واحد هو الخبر. هما مرهونان ببعد تاريخي متغير. وقد تأثرت كل من الكتابة التارًيخية والرواية التاريخية ببعضهما البعض في القرن التاسع عشر. ثم تطورت الرواية التاريخية في اتجاه أشكال روائية أخرى، واتخذ التاريخ أشكاله المتنوعة بدوره. ولكنّ هذه العلاقة الزمنية واللغوية والسردية مازالت تسكنهما بدرجة أو بأخرى. وليس غرضنا هنا أن نفصّل القول في علاقة هذين السردين التاريخي والروائي، ولكن أن نتبين في نص كتاب الأميربالخصوص، هذه العلاقة التي أشرنا إلى تأليفها الذي يفرض علينا توضيح تلك العلاقة.

لمّا كان الكاتب واسيني الأعرج قد اعتمد على مجموعة من الوثائق والرسائل والنصوص التاريخية؛ وهي نصوص ووثائق لها مظانّها وأصحابها، ويمكن التحقق منها في أصولها المحفوظة، مثل رسالة ديبوش إلى لويس نابليون، وحياة أنطوان-أدولف ديبوش، وتحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وحياة الأمير عبد القادر لشارل هنري تشرشل، وغيرها من المصادر الكثيرة؛ الفرنسية والعربية التي تحيل عليها مجموعة من النصوص التاريخية التي وظِّفت في الرواية، فإنّ السرد



التاريخي كان حاضرًا في الرواية بهذه الصفة، الوثيقة أو الرسالة أو النص التاريخي المتنوع. ولعل احتفاظ الرواية ببعض النصوص والوثائق باللغة الفرنسية يدل بدوره على التأكيد على توثيقية السرد.

غير أنّ هذه المادة التاريخية الموثقة لمّا استعملها الكاتب في الرواية قد انتقلت من مستوى الوثيقة بالمعنى التاريخي إلى مستوى النص-السرد الروائي الذي يساعد التخييل على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان، بل يجد لتخييله وجودًا وكيانًا واقعيًا. ثم الذهاب بعيدًا وراء الأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها، لمحاولة فهم وتمثل الواقع المعقد في تمظهراته الحميمية والعميقة جدًا. فالسرد الروائي عندما




يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجحة، لا يختزل التاريخ، ولكنّه يكشف مهملاته ومنسياته، وأحيانًا يبدد بعض شكوكه. وأحيانًا يسقط في المحظور التاريخي، ويخرج التخييل عن معقوليته التي تحرّف الوقائع والأحداث التاريخية.

٤- كيف تشتغل الوثيقة التاريخية في السرد الروائي؟

ما هي الوثيقة التاريخية؟ قد يكون بندتو كروتشيه أحد من جمع أهم المفاهيم المختلفة التي عرفها مفهوم الوثيقة. وقد تبنى المؤرخ عبد الله العروي ذلك المفهوم ونقله عنه في الفقرة الآتية: "يعنى المؤرخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الديبلوماسية، إلخ. ولا شك أنّ هذه تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنّها من جهة ثانية تمثل شهادات عن واقع، ومن هذا المنظور يجب أن تضاف إلى أقوال الشهود. كما أنّ الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين. مهما استخففنا بها كروايات، فإنّها تحتفظ، بمجرد كونها رواية، بقيمتها كشهادة"(٦).

لو حاولنا تقصي الوثائق التي استعملها الكاتب في الرواية التي اكتست في الرواية صبغة نصية بحكم تسريدها، لوجدناها ماثلة في مختلف مراحل الرواية وفي مختلف الوقفات التي اعتمدتها الرواية في مَرْحَلَتها – تقطيع السرد إلى مراحل- للسرد، وبخاصة تلك التي تنفتح على الذاكرة وتستعرض مختلف المواقف والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار وغيرها. لنأخذ مثلًا، خطب الأمير وبيعته، ورسائله إلى القبائل، ورسائله إلى الفرنسيين، أو إلى خلفائه، أو إلى السلطان المغربي، أو إلى العلماء، أو أجوبته عن أسئلة الأوروبيين في بعض القضايا الدينية، أو مراسلاته مع الأسقف أنطوان- أدولف ديبوش، بل ووصية ديبوش نفسها، وكلمة نابليون بتحرير الأمير أو كلمة الأمير في حق نابليون، أو كلمة تعهده له بعدم الإضرار بالمصالح الفرنسية، وعدم حمل السلاح ضدها. إنّها كلها كتابات موثقة. لها مصدرها التاريخي الموثق، سواء في كتب الأمير، مثل، التحفة أو المخطوط الكبير، أو في أشعاره، أو في كتابات الذين اهتموا بحياته؛ سواء في حياته أو بعدها، أمثال، بيلمار، وشارل هنري تشرشل. وبول أزان، وبرونو إتيين. والمؤرخين الجزائريين، مثل، أبي القاسم سعد الله، ويحيى بوعزيز. ومحمد السيد محمد الوزير، وبديعة الحسني الجزائري، وغيرهم. أو الكتب والأبحاث العلمية التي اهتمت بتاريخ وثقافة الجزائر الحديثة.

هل يمكن تحديد المصادر التاريخية التي اعتمد عليها الكاتب في كتابته لرواية الأمير؟ من الصعب الجزم في هذا الموضوع، لأنّ مثل هذا التحديد قد يقتل الكتابة والقراءة في الوقت نفسه، بل ويقتل متعة التخييل الفني. ولكن الذي يمكن أن نشير إليه في هذه المسألة، هو أنّ الكاتب قد اعتمد على منظومتين مرجعيتين أساسيتين: إحداهما خاصة بالأمير عبد القادر، وثانيتهما خاصة بالأسقف مونسينيور ديبوش. علمًا بأنّ الرواية تقدم لنا الأمير من خلال الأسقف الفرنسي المسيحي. وربما هذا هو الجانب الطريف والجديد في التعامل مع الأمير تاريخيًا وروائيًا.

عندما نمعن النظر في المادة التاريخية للرواية، وللمستويات السردية التي تألفت منها، وبصوغها الحكائي، نجدها قد انطلقت مع وصول رفات الأسقف ديبوش إلى الجزائر العاصمة من فرنسا في ٢٨ يوليوز من سنة ١٨٦٤، بعد ثماني سنوات من وفاته، سنة ١٨٥٦، ليدفن في الجزائر. وبذلك يتم تنفيذ صديقه جون موبي لوصيته. وقد ترددت هذه الوصية في الرواية، والكتب التي تحدثت عن حياة ديبوش تؤكد ذلك. ولنأخذ هذه الوصية-الوثيقة كما جاءت في الرواية كمثال على السرد التاريخي وكيف يتحول إلى سرد روائي. تقول الوصية: "لقد أعدت ذراع القديس أوغسطين إلى هيبونة، آه! لو يكتب لي بعد موتي أن تعاد عظامي نحوتلك الأرض [الجزائر] الطيبة مع الناس الذين اختارهم لي الله. لو أستطيع أن أنطق سأقول لمن يغمض عيني للمرة الأخيرة : Redde ossa mea meis [أي افعلوا مثلي] لو فقط..." (ص٢٣٣).

هذه الوثيقة مثبتة بالفرنسية في كتاب عن حياة ديبوش، بعنوان:

Vie de Mgr DUPUCH, Premier Evéque D'Alger par M. l'Abbé E. Pioneau.

وقد جاءت فيه بالصيغة الآتية التي ترجمها الكاتب في الرواية بالصيغة المذكورة، وهي:

» J'ai apporté, écrit-il, les ossements d'Augustin à Hippone… Ah ! si après que je me serai endormi à mon tour, je pouvais espérer que les miens retourneront vers cette terre si tendrement aimée, vers ceux que le Seigneur m'avait donnés ! Si j'osais, je dirais ici d'avance à celui qui me doit fermer mes yeux : Redde ossa mea meis

لننظر الآن إلى هذه الوثيقة التاريخية، مثلًا، كيف سُرِّدت في الرواية، أي: كيف انتقلت من وثيقة تاريخية-شهادة، لها مفهومها وأعرافها القانونية أحيانًا، ولها أثرها التاريخي والاجتماعي والديني إلى نسق سردي جمالي نتج عنها كتابة روائية. فهي في عرف علم السرد حافز على إنتاج السرد والدفع به لينتج خطابًا. وهي المتحكمة في لا وعي الكاتب وفي السارد الذي جعلها منطلقًا للسرد، وللعمل الروائي كله. وبذلك كانت حافزًا إلى استدعاء حياة الأمير عبد القادر، واستدعاء ذاكرته ليحكي لنا ما حصل له مع الفرنسيين أثناء مقاومته لهم. وربما كشفت هذه الوصية- الوثيقة عن خلفيات أخرى غير واضحة عندما نتعامل معها كوثيقة تاريخية بحتة، معزولة عن السياق السردي الذي نسجه الكاتب. الوثيقة هنا لها مؤلفها التاريخي، هو مونسنيور ديبوش، ولها مؤلفها الروائي هو السارد في الرواية، هو السارد ديبوش. وهنا نلاحظ الفرق بين ديبوش المنتج للنص التاريخي، وبين ديبوش المنتج للسرد في الرواية. لقد استطاع الكاتب عبر السارد، الذي كان هو جون موبي في الأصل، ولكن ترك ديبوش يقوم بتوزيع السرد في اتجاهات كان يرغب فيها ليصل السرد إلى مبتغاه، أن ينشئ لنا "كتابًا-نصًا روائيًا" يحقق فيه رغبته الإنسانية.

إنّ هذه الوصية لمّا عزلها الكاتب عن صاحبها الأصلي ديبوش مؤلفها، وسلمها في يد السارد ديبوش تكون قد انتقلت من مجال الوثيقة التاريخية إلى مجال الخطاب السردي؛ لأنّ دلالتها ستنفتح آنذاك على احتمالات ومقاصد أخرى يفرضها النسق السردي. وهي وجهة السرد داخل الرواية. ووجهة السرد هذه لا تكتفي بالقيام بتنفيذ الوصية ونقل رفات ديبوش إلى الجزائر، مثلما نقل هو ذراع القديس أوغسطين من إيطاليا إلى هيبونة، عنابة، في الجزائر. وبالتالي يكون صديقه جون موبي والقائمون بالكنيسة في بوردو وفي فرنسا قد أرضوا ضمائرهم واستراحوا، كما يقتضي ذلك روح الوصية- الوثيقة التاريخية في عرفها الديني والإنساني. وإنّما تفتح عوالم الرواية وعالم الأمير، الخفية منها بالخصوص.

وحتى لو كانت هذه الوصية قد احتفظت هنا بكل تلك الدلالات التاريخية، فإنّها قد تجاوزتها إلى كونها قد حرّكت في الكاتب أبعادًا جمالية حكائية وتخييلية. ثم جعلته يقدم لنا لوحات فنية متخيلة في البحر والطبيعة وداخل النفوس في صراعاتها التي تولدت عنها مشاعر الإحساس بالقوة الفرنسية وغطرستها، ومشاعر الحميّة الوطنية والدينية عند الأمير وسكان الجزائر. وكذلك الإحساس بالذنب واحترام شرف الكلمة عند ديبوش الذي يدافع عن ذلك حفاظًا على شرف دولته. وهكذا نرى أنّ السرد قد انفتح على عوالم صغرى داخل النفس الإنسانية عند المسيحي وعند المسلم على السواء. ومن ثم تم تناسل العلاقة الإنسانية بين مختلف الديانات. وتلك كانت رغبة الأسقف ديبوش الدينية العميقة في محاولة إقناع الأمير بدينه. ولكن الأمير قام بالتجربة الروحية استجابة لديبوش، ولكنه اقتنع بسلامة عقيدته الدينية الإسلامية العميقة. وكثيرًا ما تعرض السرد في الرواية إلى التشابهات الإنسانية بين العالم المسيحي والعالم الإسلامي، سواء في الحرب أو في السلم.

لقد كشفت هذه الوثيقة عند تسريدها في الرواية عن الدور الذي كان يقوم به الأسقف ديبوش من أجل دينه المسيحي ومن أجل الفقراء والمحتاجين في الجزائر. وله كتابات عن الديانة المسيحية في أفريقيا، بل كثيرًا ما كان السارد ديبوش يُنطق الأسقف المسيحي ديبوش، إذ كان يتمنى في قرارة نفسه أن يصبح الأمير مسيحيًا، فيقوم بحلم يقظة يرى فيه الأمير أمام البابا يعمده في الفاتكان...! يقول السارد: "في تلك اللحظة رأى مونسينيور ديبوش الأمير وهو يركب بصحبته القطار المتجه إلى روما ليلقى التعميد من يدي البابا الأكبر. فكل النقاشات التي دارت بينهما كانت معطرة بآمال





كبيرة وبعطر شرقي تصعب مقاومته".(ص٥١)
ومثل هذا الكشف لا تقوله الوثيقة التاريخية الوصية في حد ذاتها، وإنّما جرها السرد في الرواية لتفصح عن ذلك. ولكن حتى هذا الحلم نجد له ما يبرره في الكتابات التاريخية عن ديبوش. ولكنّ المؤرخ لا يعتد بأحلام اليقظة، ولكن السرد الروائي يوظفها. وعندما تعبر لنا الرواية عن هذه النوازع الإنسانية، يمكن القول بأنّ الكاتب استطاع أن يُشغل النص- الوثيقة الوصية تشغيلًا فنيًا، كشف به عن عمق النفس البشرية، ومقاصدها العميقة التي قد لا تفضح عنها الوثيقة في سياقها التاريخي. وعندما نتعرف جيدًا على حياة ديبوش في بعض المصادر نجده مخلصًا لعقيدته المسيحية، بل كان يرى بأنّ احتلال الجزائر دينيًا قد ينجح أكثر من احتلالها عسكريًا، أو أنّه يجب التركيز على الجانب الديني أيضًا وليس الجانب العسكري فقط؛ أي يجب أن يصاحب الإنجيل والصليب كلٌ من السياسة والسيف(٧)، وبخاصة في المراحل الأولى لاستعمار الجزائر. ولكن قد تفصح هذه الوثيقة عن كل ذلك عند المؤرخ أيضًا، ولكن من المؤكد أنّه سيكون بوقع أوطعم آخر ومختلف. وذلك الوقع والطعم والمعنى، هو ما يميز الرواية عن التاريخ.
الواقع أنّ الرواية مشحونة بالوثائق والشهادات التاريخية الهامة. وقد تعرض بنوع من التتابع التاريخي المنتقى بمنتهى الدقة، فعلًا. فقد تعرضت الرواية إلى أهم المعارك التي خاضها الأمير، ولكن ليس كلها، لأنّ الأمير خاض حوالي ثلاث وثلاثين معركة مع الفرنسيين، وحوالي أربع وثلاثّين معركة مع القبائل . ولهذا حاولت الرواية أن تنتقي بعضًا من هذه أو تلك. لا شك أنّ من أهم الأحداث التي عُرف بها تاريخ الأمير هو بناؤه لمدينة "تاكدامت"، لتكون عاصمة إمارته، بعد قضاء الفرنسيين على عاصمته الأولى مدينة معسكر. ثم اهتداؤه بعد ذلك إلى تبني مفهوم الزمالة. وهي في الأصل قبيلة في غرب الجزائر. والزمالة هي القبيلة المتنقلة أو العاصمة المتنقلة. تجمع بين القبائل ومفهوم الترحال ومفهوم الهجرة في نفس الوقت.
لقد حاولت الرواية أن ترسم لنا صورًا دالة عن تلك الأحداث، تعرّض لها المؤرخون، بل هي مشهورة في تاريخ الأمير عبد القادر. غير أنّ الرواية بحكم السرد والوصف والتخييل أخرجتها من عالم الأحداث والشهادات التاريخية إلى عالم التخييل الذي يترك للقارئ حرية تخييلها وتصورها. وربما كان الكاتب ينظر هنا إلى الكتابة السينمائية البصرية والحركية. ولذلك نجد مثل هذه الأحداث في الرواية، وهي غنية بها، صالحة لأن تكون مصدرًا جيدًا للكتابة السينمائية. الرواية بهذه الصفة المذكورة قابلة لأن تكون عملًا سينمائيًا هامًا. وقد استعان الكاتب في نقل صورة عن بعض هذه الأحداث ببعض الوثائق التي قلما يستغلها المؤرخون، وهي اللوحة الفنية. فقد حفظت ريشة الفنان هوراس فيرني الرسام العسكري الذي احتفظ لنا بصورة عن الهجوم على الزمالة من جانب الفرنسيين، -وكذلك رسم لوحة عن معركة وادي إيسلي سنة ١٨٤٤-، وقد شاهدها الأمير في قصر فرساي لما زار باريس، مباشرة بعد إطلاق سراحه. وعلق عليها قائلًا، بأنّهم يرسمون انتصاراتهم فقط، ولا يرسمون هزائمهم (ص٥٨٣).
ولمّا كان الكاتب قد اعتمد على انتقاء الأحداث في روايته، وهذا أمر طبيعي في العملية الإبداعية. إلّا أنه قد يتجاوز مهمته الفنية في ذلك الانتقاء، عندما تتعارض كتابته السردية مع الواقع التاريخي الموثق. من ذلك مثلًا طريقة معالجة الرواية لعلاقة الأمير مع السلطان المغربي، ولاسيما في المراحل الأخيرة من الرواية، التي تصادف المراحل الأخيرة أيضًا من حياة الأمير الحربية، لمّا دخلت الرواية إلى الأراضي المغربية في الشمال الشرقي، في نواحي ملوية وبني يزناسن. لقد عرفت العلاقة بين السلطان مولاي عبد الرحمن وأمرائه وولاته، في هذه المرحلة فتورًا، بل توترًا، لأسباب معقدة جدًا، حسب المؤرخين أنفسهم. ولكن المعالجة السردية لم تستطع إبراز ذلك التعقد الذي نجحت فيه عندما تعلق الأمر بتعقد علاقة الأمير مع الفرنسيين. مع التذكير بأنّ الرواية قد أشارت إلى المساعدات المغربية للأمير في مقاومته للفرنسيين ولبعض المنشقين عنه.
والملاحظ أنّ الرواية في بعض لحظاتها من مراحلها الأخيرة، قد جعلت السرد يتجه نحو تكوين صورة مختزلة عن أوضاع معقدة جدًا. بل تجاوزت ذلك إلى اختلاق صفات لم نجدها عند أهم الذين تحدثوا عن العلاقة بين السلطان المغربي والأمير. وهي وصف الأمير محمد بن السلطان عبد الرحمن بـ "العَكُون"





(ص٣٨٥) وهي صفة تفيد الإنسان الأبله الذي لا يفهم في الأمور شيئًا. علمًا بأنّ المصادر التاريخية المعروفة عن الأمير لم تشر إلى ذلك، وقد تكون من اختلاق الكاتب. كما أنّ أخلاق الأمير عبد القادر، وسلوكه وحسن منطقه وثقافته وتعففه، لا تسمح له بمثل ذلك التوصيف. ولكنّ معظم الذين يُعدون عمدة في تاريخ الأمير، أو في تاريخ السلطان مولاي عبد الرحمن، أو محمد بن عبد الرحمن نفسه، لا يذكرون ذلك.

الخلاصة

حاولنا في هذا التقديم أن نوضح أهمية السرد التاريخي، كما عبرت عنه رواية كتاب الأمير، الذي يحاول أن يقرب المسافة بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية. ورأينا كيف تتحول الوثيقة التاريخية إلى نص سردي روائي يخدم مسار السرد فيها. كما كشفنا عن شفافية السرد الروائي الذي يحاول الاحتفاظ بكل مقومات الوثيقة ولا يحورها إلّا بالقدر الذي يخدم السرد. فرأينا بأنّ الكاتب قد بذل جهدًا كبيرًا في جمع الوثائق التي أثّث بها السرد الروائي، حتى أنّنا وصفنا هذا العمل بأنّه يدخل في الكتابات الروائية التاريخية الحداثية، هدفها هو دفع الوقائع والأحداث والوثائق التاريخية لتكشف أكثر عن المناطق المجهولة في الوثائق وفي الأحداث التاريخية. كل ذلك وفق صوغ حكائي يسمح بالتخييل لينفتح أكثر على العوالم الإنسانية الدفينة في العلاقة بين الأشخاص والديانات والثقافات. وذلك ما عبرت عنه الرواية في مختلف مراحلها وفي لغاتها المتألقة ووثائقها الغنية والمتعددة والمتنوعة. والرواية في النهاية جديرة بالقراءة، لأنّها حركت وكشفت عما يختزنه تاريخنا المغربي والعربي والإسلامي من مخزون غني بالأحداث والأبطال والظواهر الإنسانية التي يمكن للسرد العربي أن يوظفها لإغناء كتابتنا السردية غنى تاريخنا وحضارتنا.

الهوامش:

١- واسني الأعرج، روائي وأستاذ باحث في كل من جامعة الجزائر العاصمة، وجامعة السوربون بباريس. بدأ مسيرته الروائية منذ الثمانينات من القرن الماضي. وأصدر حوالي ثلاث عشرة رواية قبل رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، وهي:

البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق-الجزائر، ١٩٨٠. وقائع الأحذية الخشنة، بيروت، ١٩٨١. ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، ١٩٨٢. نوار اللوز، بيروت، ١٩٨٣. مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت، ١٩٨٤.ضمير الغائب، دمشق، ١٩٩٠. الليلة السابعة بعد الألف: رمل المابة، دمشق-الجزائر، ١٩٩٣. الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية، دمشق، ٢٠٠٢. سيدة المقام، ألمانيا/ الجزائر دار الجمل، ١٩٩٥. حارسة الظلال، الطبعة الفرنسية، ١٩٩٦- الطبعة العربية ١٩٩٩. ذاكرة الماء، ألمانيا، دار الجمل، ١٩٩٧. مرايا الضرير، باريس، ١٩٩٨. شرفات بحر الشمال، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠١.

٢ـ هناك مصادر ومراجع كثيرة عن حياة الأمير عبد القادر الجزائري. نذكر منها بالخصوص تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، وضعه الأمير محمد بن عبد القادر ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٠٣، بالإسكندرية. والطبعة الثانية ، جزءان، قام بشرحها والتعليق عليها الدكتور ممدوح حقي، بيروت، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر، ١٩٦٦. وكتاب،الأمير عبد القادر، لشارل- هنري تشرشل (بالإنجليزية، سنة ١٨٦٧). ترجمه إلى العربية وقدم له وعلق عليه، الدكتور أبو القاسم سعد الله. ظهرت منه ثلاث طبعات: الطبعة الأخيرة، عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤. أما الطبعة الأولى فظهرت سنة ١٩٧٤. وكتاب، محمد السيد محمد علي الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري: ثقافته وأثرها قي أدبه، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦،. وهناك كتب كثيرة عن الأمير، نذكر منها بالخصوص كتاب بول أزان (بالفرنسية).

٣-أذكر هنا كتابًا هامًا عن ديبوش، وهو: Vie de Mgr. DUPUCH, Premier Evéque d’Alger, par M. l’Abée E. Pioneau, Bordeaux, 1866.

٤- إبراهيم ياسين، موقف المغرب من الاحتلال الفرنسي للجزائر: ١٨٣٠-١٨٧٤، رسالة جامعية مرقونة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالرباط -أكدال، ١٩٨٧. تحت رقم ر.ج. ٩٦٤,٠٢.

5- Dupuch A.A (Monseigneur), Abd el Qader au château d’Amboise, Bordeaux, Imprimerie Faye 1849, p125.

٦- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الجزء الأول، الألفاظ والمذاهب ، المركز الثقافي العربي، بيروت-البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٨١.

٧- حياة ديبوش المذكور، ص.X

أستحضار شبح (المنطقة المقدّسة) .. قراءة في كتاب (مدينة الزعفران)





محمد علي النصراوي

إنّ المرتكزات الأساسية التي يمكن أن ننطلق منها هو ملاحظتنا أنّ القاص (عباس خلف علي) قد طرح مشروعه هذا (مدينة الزعفران) بصفته كتابًا قصصيًا و ليس مجموعة قصصية . إنّ عدم وضع مشروعه هذا تحت أي خيمة تجنيسية معينة يعدّ المعيار الأول لبلورة رؤيا القاص الشاملة .

إذن كيف استطاع القاص أن يستثمر فضاء الرؤيا..؟ و ماذا يستدعي لنا مفهوم (الرؤيا) ..؟

(تقرن معجمات اللغة الرؤيا بالحلم ، إذ تحدد معناها بما يراه النائم في منامه . لكن بعضها يثبت للرؤيا معنى رؤية العين ساعة اليقظة أيضا مستشهدة بما ذكره ابن برّي و الفرّاء من الشعر و بما ورد في القرآن من آي الذكر الحكيم . من هنا تصبح الرؤيا أعم في دلالتها من الحلم و اشمل في معناها منه ، وهو ما يجعلها أكثر ملاءمة للتوظيف الفني)(١) . ومن هذا المنطلق قام القاص باستثمار الرؤيا فنيًا في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءً جامعًا لمتوالياته - بدلا عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصًا متفرقة - هو كسرالسياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إنّ صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي .





إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي ، يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بُنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالـم حقيقي . و هذا ما يستدعي مفهوم آخر أكثر دقة لاحتواء (الكتاب / النص) ، ألا و هو (المنطقة المقدّسة) الخاصة بالكتاب ، لأن هذه المنطقة تتشكل و تتكون من جرّاء اللقاء التفاعلي بين نص المنشئ و القارئ على خلق منطقة للتصادم المعرفي فإنّ هذه المنطقة هي بمثابة المجال الشبحي المخلّق على تكوين (عالم مفترض) ، لذا فإنّ التجميع الرؤيوي لهذه الوحدات يشكل لدينا شبح (المنطقة المقدّسة) و هو عالم (مدينة الزعفران) المخلّقة .

ومن هنا نقول: إنّ هذا المجال المخلّق قد هيأ لنا الخريطة السردية كوعاء مكاني معبأ بمثيرات موضوعية و معرفية تؤثث عالم هذه المدينـة . إذن كيف تسنى للقاص أن يجعل من عمله هذا وعاءً مكانيًا يحـوي في داخله بصماته الشبـحية التي تدلّل على وجود أثر لهذه المدينة .. ؟

في البدء و نحن نتتبع مثيراته الموجّهة نحو تشكيل هذا المجال الشبحي / المخلّق بصفته البنية الافتراضية لاحتواء عالم النص ، فإنّ هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يُعدّ النواة الانشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإنّ هـذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لاستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقح معها معرفيًا .

وفي ضوء هذا المنطلق و إذا ما أردنا أن نعرف ما هي المواد الأولية التي وظّفها القاص كنصوص سابقة على نصه ..؟ نلاحظ أنّ القاص استخدم نوعًا من التناصات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجـة من عام- ١٢٥٨هجرية ،الموافق١٠/ يناير من عام ١٨٤٢م . و قد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانيـة (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسـوار المدينة نتيجة القصف المركز من مدافعه الموجهة نحوها .

إذن ماذا عمل القاص (عباس خلف علي) في كتابه (مدينة الزعفران) ..؟

لقد عمل على تذويب هذه الواقعة و امتصاصها داخل نسيجه القصصي من أجل خلق رؤى متعددة - هو تتبع أثر معالم المدينة .إنّ ذكاء القاص جعله يقف عند شخصية (إبراهيم الزعفراني) متفحصًا إياها من الداخل و ذلك لسببين أساسيين هما : -

١/ إنّ الوثـائق العثمانية تؤكد أنّ شخصية (إبراهيم الزعفراني) هو أحد (اليارمزيين) و (اليارمزي) في اللغة التركية تعني (الشقاة) - أي بالمعنى الدارج (الشقاوة) - قد كوّن عصابة كبيرة من قطاع الطرق الخارجين عن القانون .

٢/ إنّ شخصية (إبراهيم الزعفراني) تحمل في داخلها بـــذرة (زعيم وطني) قام بجمع جماعة من الرجال الأشـدّاء لحماية المدينة ضد الاستعمار العثماني . و ذلك من خلال التدوين الشفاهي المتكوّن على شكل بنيات ذهنية مطمورة في عقول الناس المعمرين و الّذين كانوا شاهد عيان على هذه الواقعة .

هذا الاختلاف في شخصية (الزعفراني) شكّل لدى القـاص (جينه المعرفي) على تخليق وحدة ثنائية ، تلك التي كانت بمثابة النواة الانشـطارية الأولى لتكوين هذا المجال الشبحي/ المخلّق لهذه





المدينة . أي بمعنى أنّ هذا التناقض الحاصل في هذا (الجين المعرفي) قد زعزع اليقين في عقول الناس البسطاء بين مؤيد و محب له من جهة و بين كاره له بصفته سببًا في واقعة (غدير دم/ حصار المدينة) .

أمّا شخصية (سليمان ميراخور) – الذي أسماه المؤلف بـ(المناخوري) – (بوصفه أول من اعتدى على حرمة المدينة واستباحها ثلاثة أيام – بصفته قائدًا عسكريًا عثمانيًا) – هي شخصية تحمل في داخلها عناصر الشر ، لأنّه حينما دخل المدينة قتل الأبرياء العزّل من الشيوخ و الأطفال و الحوامل .....(٢) .

إذن أصبح لدى القاص قطبان متناقضان ، ندّان ، يحمل أحدهما الخير بينما يحمل الثاني عنصر الشر ،و اللذان يعدّان الركيزة الأساسية لتفعيل الحدث الدرامي ، إذ إنّهما يشكلان مصدر الصراع التواتري لشحن الخطاب السردي والدفع به إلى الأمام . و هكذا نلاحظ كلما تقدمنا في قراءتنا للمتواليات القصصية نحسّ أنّ ثمة صراعًا ديناميكيًا يحدث بين القديم و الجديد من خلال المثيرات المشفّرة و لكن كيف يمكننا أن نكون حياديين من أجل أن نجعل قراءتنا تقترب من درجة الصفر الحيادية - هو أن نطرح أمامنا عنصر الشك في مظهر المثير ، لأنّه لا يعطي القارئ كل شيء بل هناك أشياء أخرى تنتظرنا . و عليه فالقارئ لا يكتفي بالأشياء / المثيرات و إنّما البحث و التوغل فيها لكشف أسرارها و معانيها المتعددة - أي بمعنى ثمة شيئ مفقود ، غائب عنّا ، لكنّنا ندركه في أحاسيسنا و على هذا الأساس فالمثيرات تعطينا أثر الشيء الغائب ألا وهو (أثر) المدينة .

ممّا أدى بكل وحدة قصصية أن تختلف عن التي تليها من ناحية استثمار الرؤيا و توظيفها داخل المتن السردي - أي إنّ المبنى الحكائي أصبح أحد الاستراتيجيات المهمة في إنتاج هذه الرؤى المتعددة . و من أجل أن نفهم كيف أصبح (الكتاب / النص) مجالًا مكانيًا ، مخلّقًا للوحدات القصصية علينا أن نتتبع الخريطة التوجيهية لتلك المثيرات المتموضعة في النصوص لأنها تعدّ مفتاح الشفرة الأساس الذي يهيؤنا للدخول إلى المدينة ، كما في : -

الوحدة الأولى : (**المطحنة**)

(المطحنة) / مثير موضوعي يشير إلى موضوعه المباشر على أرض الواقع لذا يمكن تحديد هذا الشيء الذي يسمى (المطحنة) على أنّها وعاء أو حيز مكاني تصنع من الحجر (الصخر) و هي إما تدار باليد أو تدار بواسطة محرك كهربائي . وظيفتها تقوم بسحق حبات الحنطة و تحويلها إلى مسحوق ناعم (الطحين) و عن طريقها أيضًا يتم فرز المسحوق الناعم عن المسحوق الخشن المتكون من قشور الحنطة .

هذا هو التفسير الظاهري للمثير الموضوعي (المطحنة) ، إذن لابد من أنّ هناك شيئًا ما تدركه عقولنا و نحسه في دخائلنا ، قابعاً داخل هذا المثير . ذلك الشيء الغائب الذي يتولد من المثير نفسه . إنّ قراءة هذا الغائب هو الكشف عن أثر ما مختبئ داخل هذا المثير ، كما في الأنساق الإشارية الآتية التي يمكن استخراج الدلالات المتولدة من المثير الموضوعي (للمطحنة) : -

- { حتى ترك المدينة التي تحولت إلى حادثة كبيرة اسمها المطحنة ...ص/٥ } الإحالة إلى دلالة (الحادثة) .
- { أمر قائد قوة المدينة - المناخوري - بدفن الجثث فورًا ....ص /٥ } الإحالة إلى دلالة (مقبرة) .
- { فتيقنت بأنّ هذه المطحنة تتحول إلى مدخنة تتصاعد منها أبخرة محتقنة ...ص/٩ } الإحالة إلى دلالـة(محرقة) .

* { الكارثة التي لم تجف بعد ....ص/ ١. } الإحالة إلى دلالة (كارثة) .

- { فبدت مدينة أشباح تحت تلك الإجراءات الصارمة ...ص/١١ } الإحالة إلى دلالة (مدينة) .

و بالاستعارة الدلالية لهذا المثير الموضوعي (المطحنة) تتبين : -

المطحنة = حادثة = واقعة = مقبرة = فجيعة / كارثة = المدينة

أي بمعنى أنّ هذه الحمولات الدلالية للمثير الموضوعي (المطحنة) – قد سحبته إلى (مثير معرفي) يؤكد على أنّ المدينة قد تحولت إلى ما يشبه (المطحنة) لسحق الناس الأبرياء - أي ثمة كارثة أو فجيعة أو واقعة حلت بالمدينة حولتها إلى (أثر) ما يشبه المطحنة . و على هذا الأساس فإن (المطحنة) هي بنية افتراضية لا وجود لها ، قام القاص بتخليقها وصناعتها خصيصًا داخل النظام النصي ، لذا فهي تُعدُّ (مثيرًا معرفيًا) يخفي في الوجه الآخر منه على الكيان الشبحي أو الوحدة





الطيفية التي توحي لنا ثمة أثر ما ترك توقيعه في رمال النص تحول إلى ما يشبه (المطحنة).

الوحدة الثانية : (**مقابض الليل**)

المقبض / و هو مثير عائم يشير إلى موضوعه المباشر / المؤرضن – وهوالشيء الموجود على الأبواب أو الشبابيك وله حدود ظاهرية مهيأة لأن تطوقها قبضة اليد وتحركها مثل (أكرة الباب) . وقد جاء في مختار الصـحاح ، (المقبض) بوزن المجلَس من القوْس و السيف و نحوها حيث يقبض علَيه بجمع الكف . و عندما نقول قد قبضنا على الأكرة بمعنى أنّنا قد أمسكنا الباب و بهذا المعنى فإنّ القارئ باستطاعته أن يتخيل أي شكل من أشكال المقابـض الموجودة على الأبواب أو الشبابيك ، و لكن لا يمكنه أن يتخيـل مقابـض لليل – لذا فإنّ المثير (الليل) تكمن في داخله الوحدة الطيفية أو ذلك الكيان الشبحي الذي يربطنا بعقل المنشئ و بهذا المعنى فإنّ المثير (الليل) قد يوحي لنا بـ(الجوف) / الظلام / المتاهـة / الإيهـام – أي بمعنى أنّ (مقابض الليل) استحالت إلى (مثير معرفي)/ ذاتي إذ ليس هناك مقبض لـ(اليل) على أرض الواقــع . إذن كيف يمكننا أن نمسك أو نقبض على الليل ..؟

(الزعفراني) متخف داخل كهف في الهزيع الأخير من الليل و هو ينظرُ إلى جدار الكهف المظلم و يريد أن يقبض على الليل . من هنا نستدل أنّ (الجدار) يشير إلى البنية المكانية / المخلّقة لتفعيل الحدث التهويمي من خلال إرهاصات شخصية (الزعفراني) المتخفي . كما في النسـقين الإشاريين الآتيين : -

*{ مسح الجدار المصقول بقشرة ملساء من الجبس البُني المخلوط بمواد كيميائية غامضة..ص/٢١ } .

*{ رجال يدخلون و غيرهم يخرجون ، أموات كعواصف رمليـة ، تلقي حممها على حفاري القبور ذوي السـواعد المفتولة ، أعداد هائلة تنهال ، الوجوه المنكوبة سرعان ما تلقي الجثة و تتوارى على عجل .. مما استقطب بعض الرجال من خارج أسوار المقبرة ليمارسوا الحفر لاستيعاب تلك الجثث المحمولة من المدينة......ص/ ١٧ } .

و من هذين النسقين نلاحظ أنّ المثير (الجدار) هو البقعة المكانية لتفعيل الحدث التهويمي قد تحول إلى مثير موضوعي آخر و ذلك لأنّ القاص قد ألبسه مدلولاً إيحائيًا آخرًا ، كتحوله إلى (مقبرة) لأنّ ثمة كارثة أو فاجعة أو واقعة أو مطحنة كبيرة قد حدثت في (المدينة) و الرجال متشاغلون بنقل الجثث و دفنها في (المقبرة) . ومن هذا الفعل الإيهامي العقلي الناتج من التفعيل القرائي نتبين أنّ بصمـة (أثر) ترتسم واضحة أمامنا و هي أنّ ثمة مدينة انبثقت من قلب جدار الكهف - قد تحولت إلى (مقبرة) جماعية نتيجة وقوع كارثة ما .

و بالاستعارة الدلالية (للمثير المعرفي) نتبين أنّ :-

(مقابض الليل) = الجدار / المقبرة = الآثار التي تركت بصماتها الشبحية على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الثالثة : (**قرة العين**)

و(قرة العين) مثير معرفي / شاخص مُعلّم سيميائي ، يحيلنا إلى مرجعية خارج نصية استدعاها القاص ليقيم معها تلاقحًا فكريًا و معرفيًا – لـذا نجد أنّ هذه المرجعية تحيلنا إلى امرأة كانت تلقب بـ(قرة العين) كان لـهـا دور مهم في تاريخ المدينة و ذلك لشدة جمالها و سعة عينيها . جاء في مختارالصحاح :{ و رجل (قرير العين). و (قرّت) عينه تقرُ بكسر القاف و فتحها ضد سخنت و (أقرّ) الله عينه أي أعطاه حتى تقرُ فلا تطمح إلى من هـو فوقه. و يقال تبرد و لا تسخن فللسرور دمعة باردة و للحزن دمعة حارة . و (قارّه مُقارّة) أي قرّ معه و سكن}. و عبارة (قرة العين) تشير إلى موضوعها المباشر على أنّ العين باردة / ساكنة / مستقرة من شدة فرحها و بهجتها و تعلقها بالشيء . إذن لابد من أنّ هناك شيئاً مخفيًا وراء هذه الشفرة / الرسالة .. هو استقرار العينين و فرحتهما على الشيء لشدة تعلقهما به والكشف عن أسراره. و نحن نسأل أنفسنا ما هو هذا الشيء الذي تبحث عنه العين و تريد اكتشافه و تتبع أثره ، ثمة شيء غائب في إدراكنا الحسي .

و من المتن السردي نقرأ النسق الإشاري الآتي : -

* { كان بعض المارة مسرعين، يجتازون الظلام نحو الشارع الذي كان ينتظرهم في آخرالزقاق..ص/٢٩ }.

ومـن هذا النسق نتبين أنّ (الزقاق) هو مثير موضوعي آخر يشير إلى الفضاء الدلالي المنفتح على(الشارع) . فالزقاق لا يوجد إلّا في الشارع ، و الشارع لا يوجد إلّا في داخل المدينة . و حينما نقرأ النسق الإشاري الآتي : { دار مهجورة يحاذيها زقاق الزعفراني ....ص /٢٩ }. نستشف أنّ عبارة (زقاق الزعفراني) يعني أنّ الزمـن قد تقدم بنا



و أصبحنا في حقبة زمنية أخـــرى، (الزعفراني) الذي اشترك في واقعة المدينة ترك آثاره عليها ، فالزقاق قد سمي باسمه (زقاق الزعفراني) – أي بمعنى أنّ ثمة تاريخًا يذكّرنا بـ(الحادثة / الواقعة / الكارثة / المطحنة) و بذلك الشيء الغائب الذي يدلّ على(المدينة) في زمن الواقعة. أي كل ما تقدم الزمن بنا نلاحظ ثمة آثار لشواخص مُعلّمة تذكرنا بهذا التاريخ . و استقرت العين أخيرًا على الدار المهجورة : {حتى شعرت يومها أني أقف أمام الباب هو نفسه الذي أرهبني زمنًا طويلًا ، أقف أمامه وجهًا لوجه ....ص/ ٣٠ } .

إذن (الدار) = مثير موضوعي – يشير إلى(هيكل بنائي) / شاخص حضاري / معماري ، و هو أيضًا شاهدة آثارية ، فيستحيل أمامنا إلى مثير معرفي معبئ بشفرات غيابية يؤكد تاريخ المدينة /الغائبة وكمًا جاء في الأنســاق الإشارية الآتية : -

* { - هذا المكان مدرسة تتوافد عليها البنات من أزقة و أحياء المدينة لتلقي الدروس فيها ....ص/٣٧ } .

* { كأنّي للمرة الأولى أرى الشجرة و الحوض و الصولجان المعلق و الغرف الموصدة الأبواب التي تحيطها من كل جانب كشواخص مقبرة مهجورة ..... ص/ ٣٦ } .

و من هذين النســقين نتبين أنّ : -

الدار = مدرســة = شاخص حضاري

المدرسة = الأبواب الموصدة + الصولجان + فتحة الحوض + الشجرة

الشجرة = مثير معرفي / يحيلنا إلى شجرة النسب / الأرومة .

فتحة الحوض = مثير معرفي / يحيلنا إلى العالم السفلي الذي يحتوي على أسرار هذا التاريخ .

الأبواب الموصدة = مثير معرفي / تحيلنا إلى قبور غائرة في جوف الزمن .

الصولجان = مثير معرفي / يحيلنا إلى الهيمنـة / القوة / السيطرة / الشجاعة . و الذي يمثل تاريخ هذه المدرسة .

و بهذا المعنى فإنّ الدار / المدرسة – هي البقعة المكانية التي وقع عليها الفعل الإستيهامي من قبل بطل القصة .

و بالاســـــتعارة الدلالية للبنية المكانية المخلّقة نقول : -

إنّ(المدرسة) =الشاهدة الآثارية التي تمثل تاريخ المدينة .

إذن هناك (بنية افتراضية) تؤكد لنا أنّ ثمة مدينة ما تزال معالمها موجودة تذكرنا بتاريخها العتيد .

الوحدة الرابعة : (**الزعفراني إبراهيم**) .

و نلاحظ في هذه الوحدة القصصية ، أنّ الفعل التهويمي يقع على الملفات المرزومة داخل رفوف تحيط بجدران غرفة مخزن أو مكتبة لحفظ السجلات و الملفات القديمة ، و يتضح لنا أنّ الزمن قد تقدم إلى حقبة زمنية أخرى ، و هذا الابن يدخل إلى غرفة أبيه الأثيرة و هو يقلب في الملفات القديمة . { ملفات نادرة .. و وثائق غير معلنة ..هناك لغز محير يمكن في أي ظرف أن يثير أكثر من سؤال ....ص/٤١ }.

و هذا هو الأب يخاطب ابنه : { أنت هنا ... تستطيع أن تقف على زمن هذه المدينة ، تاريخها ، شخوصها ، حوادثها ....ص/٤١ } .

{ أمرني أن أقرأ ، ورقة صفراء مطوية ....ص/٤٧ } .

ونستدل من هذا أنّ (الملف) قد استحال إلى مثير معرفي يمثل لنا خطاطة / أو (ورقة صفراء) و في ضوء ما ذهبنا إليه سابقًا فإنّ المثير (الملف) يمثل لنا (بنية المكان الوهمي المخلّق) أو الحاوية المكانية لتفعيل الحدث ، إذن هو بالتأكيد بنية افتراضية ، و القاص عمل هنا على أرضنة هذا الفعل التهويمي الواقع على (الملف) / الخطاطة / الوثيقة على شكل كائنات وهمية تنبثق أمامه كما في النســق الإشـاري الآتي : { شعور غامض فيــه حيرة و استغراب .. و أنا أواجه عينين غائرتين يبدو عليهما الذبول و جسمًا هزيلًا تنتفخ فيه الشرايين و الأوردة كشوارع المدينة و أزقتها الضيقة ..ص/٤٤ } .

و من خلال التفعيل القرائي بين النص و القارئ يتشكّل المجال الوهمي / المخلّق على أنّ ثمة بنية افتراضية تتمثل بالمثير المعرفي (الملف) - تحيلنا إلى إيحاءات غيابية هو تتبع أثر تاريـخ (المدينة) من خلال ملف (إبراهيم الزعفراني) الذي يقع بين يدي الابن الذي بدوره يمثل لنا (مستقبل المدينة) . وبالاستعارة الدلالية تتبين : أنّ المثير المعرفي (الملف) = الخطاطة = الورقة الصفراء = الوثيقة ما هي إلّا بصمات شبحية تدلنا على آثار تاريخ الزعفراني داخل المدينة .إذن (الملف) استحال إلى بنية مكانية / افتراضية لاحتواء المدينة ، فيتحول (الملف) إلى خريطة جغرافية للمدينة من خلال النسق الإشاري





الآتي : - { تواريخ و أسماء .. انتهاك يتجاوز باب الطاق .. يلتحم فوق سور باب المشهد .. يندفع بهيأة ظلام يغلف أصواتًا خافتـــة ، لائذة بســور باب المخيم .. خطوات تائهة بين الأســوار ......ص/٥.}.

و من هذا النسق يتضح أنّ هذه الخريطة قد احتوت على شواهد آثارية توجّه القارئ نحو أماكن حقيقية مرتبطة بصرح المدينـــة الشامل : أي إنّ المدينة = باب الطاق + باب المشهد + باب المخيم ....ألخ . و بالتالي فإنّ هذه الأماكن / الشواهد قد تركت آثارها على جسد المدينة الغائبة .

الوحدة الخامسة : (**كور بابل**)

نلاحظ أنّ (الجين المعرفي) لهذه الوحدة القصصية قد فتح سجله على مواد أولية خارج نصية تم استدعاؤها من خارج المتن ليتم التلاقح معها فكريًا و معرفيًا – تتمثل بتوظيف المثيولوجيا و عليه فالمرجعية النصية لـ(كور بابل) : { هو الاسم القديم لمدينة كربلاء و تعني قرب الآلهة ، و الاسم منحوت من كروب ، قرية تابعة لبابل و تمتاز أرضها بالرخاوة . والكربل / أسم نبت الحامض الذي تشتهر بزراعته مدينة الزعفران...ص/٧٤ } .وبهذا التلاقح المعرفي حدد القاص العمق الأسطوري / التاريخي لـ(مدينة الزعفران). و لكي نتتبع أثر المدينة في هذه الوحدة علينا أن نعرف ما هي الأسطورة ..؟ لقد عُرّفت الأسطورة في الأدب الحديث على أنّها:- مركّب من القصص - بعضها حقائق دون أدنى ريب و الآخر خيال - التي يعـدّها الناس لأسـباب مختلفـة ، مظـاهر للمعنى الداخلي لعالم الحياة البشرية (ألين واتس) . و قد عرفها (جوزيف مارغوليس) : على أنّها نسق الخيال الذي يستطيع و بشكل مستقل عن الصيغة العلمية للافتراض الذي قد تشكل أساسه ، أن ينظم بفاعلية طريقتنا في النظر إلى أجزاء من العالم الخارجي وفق الاختلافات الموجودة فيه)(٣) .

وهذا ما يدلل على أنّ هذا الجين المعرفي القائم على تأليف بنية مكانية افتراضية / مخلّقة لتفعيل الحدث ينطلق من معبد الآلهة : { أعلن (بيروس) كاهن الإله الأعظم مردوخ عن وصول الشاهد الأول في القضية الهامة المطروحة أمام مجلس أوروك ....ص/٥٣ }.

ويتضح من سياق السرد أنّ هذا الشـــاهد هو شخصيـــة (الزعفراني) الذي أُحضر إلى مجلس الآلهة لأخذ أقواله عن الأحداث المريبة : الكارثة / الواقعة / المحرقة / الفجيعة / المطحنة التي وقعت داخل المدينة : { إنّ الإله مردوخ مستاء للتغير الذي حصل في مدينة كور بابل بطقوسها و معالمها ....ص/٥٨ } . و على أي حـال (إنّ كلمة خيالي هي النقطة الجوهرية في المسألة . و الإقرار بدور الخيال يوحي بحد ذاته بكيفية تغير مفهوم الأسطورة)(٤) .

و نستشف من هذا ما يأتـــــي :-

١/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل تفسير الأحداث و الكوارث التي حدثت في المدينة من أجل إظهار الحقيقة و تفسيرها تفسيرًا منطقيًا - أي بمعنى أنّ الأسطورة بدت لنا إحدى الآليات الأستراتيجية - كأداة تعبيرية لملء الفراغات التي تعجز اللغة في التعبير عنها و تهيئتها للمتلقي .و على هذا الأســاس فإنّ الجين المعــرفي لـ(كور بابل) هو المكان المقدّس لمعبد الآلهة ، إحدى بوّابـات بابل العظمـى .

فإنّـها تمثل الامتداد التاريخي لوقائـــع (مدينة الزعفران).

٢/ إنّ القاص استخدم الأسطورة من أجل أن يثبت أنّ طقوس المدينة هي امتداد للطقـوس و المعتقدات البدائية لمجتمع سـومر و أكد و العهد البابلي . لذلك نلاحظ أنّ إحضار (الزعفراني) إلى مجلس الآلهة كان قريبًا من موعد قيام – الأيكيتو- و هو موعد طقوس الاحتفال الذي يقام في معبد الآلهة : { الأجساد الهزيلة التي جاءت لحضور الشعائر المعبدية للتخلص من عاهاتها و عللها متشفعة بحملة المشاعل الزيتية ، تسير خلفها متـرنحة بآلامها و تتمتم بخفـوت أدعيـــة متطهرة بالقـرابين التـي تنحر تحت وهـج المحـراب ...ص/٥٥ } .

٣/ إنّ القاص قام برفع شخصية (الزعفراني) إلى مصاف الأسطورة - فـفي (الأسطورة كما في الحلم نجد الأحداث تقع حرة خارج حدود الزمان و المكان . و لذلك عدت الأسطورة في ضوء هذا الاتجاه نتاج اللاشعور الجمعي للبشر)(٥) .

وبهذا المعنى فإن الجين المعرفي (كور بابل) قدم لنا بنية مكانية مخلقة متمثلة بـ(معبد الآلهة) كشاهدة آثارية / حضارية على أنّ ثمة بصمة شبحية تركت آثارها على جسد (مدينة الزعفران) وعلى هذا الأساس نقول: إنّ (الكتاب / النص) قد شكّل نتيجة التفعيل القرائي له (المجال الوهمي المخلّق) الذي يعدّ صيغة أخرى لخلق بنية افتراضية للمكان الشامل و الكلي الذي يحوي العمل الأدبي من الداخل. فإنّ هذه البنية هي النواة الانشطارية



الأولى لتكوين الوعاء المكاني للكتاب التي هي من دون أدنى شك تمثل لنا شبح(المِنطقة المقدّسة) للكتاب / النص .

فإنّ هذا الشبح ما هو إلّا ذلك المجال المخلّق الذي يتم بواسطته إنتاج المعنى و تحقيقه نتيجة التفاعل القرائي بين النص و القارئ و هي أيضًا منطقة التصادم المعرفي بين (الجينات المعرفية) المموضعة داخل النص مع تلك الجينات التي تخلقت نتيجة هذا التحفيز القرائي و ذلك حينما (يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات المختلفة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص ، بمعنى أنّه يتخيل عالمًا افتراضيًا يمكن أن يستوعبه النص . هو ، العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص و تمظهراتـــه)(٦). بينما يوحي لنا مفتاح شفرة (مدينة الزعفران) الذي طرحه القاص - بمثابة رسالة موجّهة إلى القارئ لتشخيص هذا العالم و تثبيت معالمه من خلال التنافذ الرؤيوي عن طريق : الواقعة / الوثيقة / الوحدة السردية / الرواة / الشواخص المُعلَمة الآثارية – أي بمعنى أنّ كل وحدة قصصية تُدعّم الوحدة التي تسبقها ، ثم تؤجل نفسها أو تحيلها كبنية افتراضية / مفتوحة على عالم الوحدة التي تلحقها ، لذا فإنّ المعنى حينما يتحقق في وحدة قصصية معينة فإنه يترك آثاره على الوحدة التي تليها و هكذا . و من هنا نقول: إنّ مفهوم (الكتاب / النص) أصبح الوعاء المكاني المتحقق على انبثاق شبح (المِنطقة المقدّسة) لمدينة الزعفران .

المصادر و الإحالات

(١) / د . صالح هويدي / بنية الرؤيا و وظيفتها في القصة العراقية القصيرة . الموسوعة الصغيرة / العدد - ٣٨٦ - بغداد / ١٩٩٣م .

(٢) / يمكن للقارئ الرجوع إلى (لمحات من تاريخ العراق المعاصر) / د . علي الوردي - الجزء الثاني - لبنان / بيروت .

(٣) / وليم رايتر - الأسطورة و الأدب / ت - جبار سعدون السعدون / بغداد عام / ١٩٩٢م .

(٤) / المرجع نفســـه ص٢١ .

(٥) / أحمد مجيد حميد / الأسطورة و الواقع في سومر ، دراسة في الأفكار و الأساطير و المعتقدات البدائية في وادي الرافدين . مجلة الموقف الثقافي ، العدد – ٢٨ عام ٢٠٠٠م .

(٦) / د . محمد خرماش / مفهوم القارئ و فعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر .

عن مجلة الأقلام / بغداد - العدد / ٥ لسنة ١٩٩٩م .

و أردنا من ذلك تأكيد مفهوم (العالم الممكن) الذي طرحه الناقـد و الروائـي (امبرتو إيكو) . للحديث عن تخمينات القارئ المتعاون و توقعاته بحسب شبكة العلاقات العاملية فإنّ (العوالم الممكنة) تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص . و أردنا من ذلك في دراستنا هذه ، تأكيد (البنية الافتراضية) لتكوين عالم وهمي مخلّق ، هو المجال الذي تتشكل من خلالـه (المِنطقة المقدّسة) .

(٧) / مدينة الزعفران / عباس خلف علي – بغداد – دار الشؤون الثقافيةسنة ٢٠١٠ .

علم أنماط القصة البوليسية*
تزفيتان تودوروف



ترجمة: باقر جاسم محمد

لا يمكن تقسيم القصة البوليسية إلى أنواع.
إنّها تظهر أشكالاً مختلفة تاريخية فحسب.
(بوالو و نارسيجاك، الرواية البوليسية، ١٩٦٤)

إذا استعملت هذه الملاحظة بوصفها نقشًا في مقالة تبحث بالتحديد في أنواع 'القصة البوليسية'، فإنّ ذلك ليس لتوكيد اختلافي مع المؤلفَين موضع الشك، و لكن لأنّ موقفهما كان واسع الانتشار جدًا؛ و من هنا فهو الشيء الأول الذي يجب علينا أن نجابهه. لا علاقة للقصة البوليسية تربطها بهذه القضية: ففي مدة تقارب القرنين، كانت هناك ردة فعل قوية في الدراسات الأدبية ضد فكرة هذا الجنس الأدبي بحد ذاتها. نحن نكتب أمّا حول الأدب بصفة عامة أو حول عمل أدبي منفرد، و إنّه لتقليد مفهوم ضمنًا أنّ عملية تصنيف عدة أعمال ضمن جنس أدبي ما هو تخفيض لقيمتها. و هناك تفسير تاريخي ملائم لهذا الموقف: إنّ التأملات في المرحلة الكلاسيكية، التي تعنى بالأجناس الأدبية أكثر من عنايتها بالأعمال، قد أظهرت أيضًا ميلًا عقابيًا - فالعمل لن يحكم عليه بالفقر إذا لم يمتثل على نحو كاف لقواعد جنسه الأدبي. لهذا سعى مثل هذا النقد ليس إلى وصف الأجناس فقط ، و لكن أَيضًا إلى جعلها إنموذجية بحكم التقادم؛ إنّ انتظام الجنس الأدبي أو تراكمه يسبق الإبداع الأدبي بدلاً من أن يأتي بعده.

كانت ردة الفعل على ذلك جذرية: لقد رفض الرومانتيكيون و أسلافهم الحاليون ليس فقط الانصياع لقواعد الأجناس الأدبية (و هو ما كان امتيازًا لهم) و لكن أيضًا الاعتراف بمثل هذه الفكرة. و بذلك لم تشهد نظرية الأجناس الأدبية لوحدها تطورًا حتى الوقت الراهن.

و مع ذلك، فهناك نزعة للبحث عما يتوسط بين الفكرة المفرطة في عموميتها عن الأدب و تلك الأشياء المتفردة في خصوصيتها التي هي الأعمال الأدبية. و الأرجاء يأتي، بلا شك، من واقعة أن النمذجة مضمنة في عملية وصف هذه الأعمال المتفردة؛ و مع ذلك فإنّ مهمة الوصف هذه ما زالت بعيدة عن التوصل إلى حلول مرضية. و ما دمنا لا نستطيع وصف بنية الأعمال، إذن يجب أن نكتفي بمقارنة عناصر محددة قابلة للقياس، مثل الوزن meter. على الرغم من الاهتمام المباشر في إجراء بحث في الأجناس الأدبية (كما لاحظ ألبير ثيبو، فإنّ مثل هذا البحث يهتم بمشكلة الكليات)، إذ لا يمكننا أن نباشر العمل فيها من دون أن نقوم أولًا بتطوير و توسيع الوصف البنيوي: فقط نقد المرحلة الكلاسيكية يمكنه أن يجيز لنفسه على أن يستدل على الأجناس الأدبية من مخططات منطقية مجردة.

و تكتنف صعوبة إضافية أخرى بدراسة الأجناس الأدبية، و هي صعوبة لها علاقة بالمكانة المحددة لكل معيار جمالي. فالعمل الكبير يبدع، بمعنى ما، جنسًا جديدًا و في الوقت نفسه ينتهك القواعد المعتمدة سابقًا في الجنس الأدبي عينه. إنّ الجنس الأدبي لرواية دير بارما، أعني، المعيار الذي تشير إليه هذه الرواية، ليس هو الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر؛ فهو الجنس الأدبي الخاص بـ 'الرواية الستاندالية' التي يبدعها هذا العمل بالتحديد و عدد قليل من الأعمال أخرى. و قد يقول المرء إنّ كل كتاب عظيم يؤسس وجود جنسين أدبيين، و واقع لمعيارين: ذلك الذي يخص الجنس الأدبي الذي ينتهكه، و الذي هيمن على الأدب السابق، و ذلك الذي يتعلق بالجنس الأدبي الذي يبدعه.

و مع ذلك هناك منطقة مؤاتية حيث لا يوجد مثل هذا التناقض الجدلي dialectical contradiction بين العمل و جنسه الأدبي: ذلك المتعلق بالأدب الشعبي السائد. و كقاعدة، فإنّ العمل الأدبي الرائع لا يدخل في أي جنس أدبي سوى جنسه الخاص به؛ و لكن العمل الأدبي الرائع للأدب الشعبي السائد هو بالضبط ذلك الكتاب الذي يوافق تمامًا جنسه الأدبي في أفضل صورة. للقصة البوليسية قواعدها و معاييرها؛ و لكي 'نطورها' يعني أيضًا أن نحبطها: 'لإدخال تحسينات على' القصة البوليسية فإنّ ذلك يعني أن نكتب 'أدبًا'، و ليس قصة بوليسية. إنّ القصة التي تعتمد عبارة 'من المجرم؟' رقم واحد هي ليست تلك التي تنتهك قواعد الجنس الأدبي، و لكنها تلك التي تتطابق معها:و قصة 'لا أزهار أوركيد

تزفيدان تودوروف

للآنسة بلانديش'(١) تجسيد لجنسها الأدبي، و ليست تعاليًا عليه. إذا كنّا قد وصفنا الأدب الشعبي على نحو صحيح، لن تكون هناك مناسبة للحديث عن التحفه الأدبية الرائعة. إنّها تجسد شيئًا و شكلًا واحدًا؛ و الرواية الأفضل ستكون تلك التي لا يمكن أن نقول بشأنها شيئًا. و هذه ظاهرة غير ملحوظة عمومًا، و هي مما تؤثر نتائجه في كل فئة جمالية. و نحن في هذه الأيام نعيش وجود تناقض بين تجليين أو مظهرين أساسيين؛ فلم يعد هناك معيار جمالي منفرد واحد في مجتمعنا، بل اثنان؛ و لا ينطبق المعيار نفسه على الفن 'الراقي' و الفن 'الشعبي'.

إذن، يظهر القول في الأجناس الأدبية ضمن القصة البوليسية بكونه ميسور نسبيًا. و لكن علينا أن نبدأ بوصف 'الأنواع' الذي يعد ُ أيضًا لغرض مخصوص هو التخطيط لها. و سنتخذ منطلقًا لنا القصة البوليسية التقليدية التي وصلت ذروتها بين الحربين العالميتين الأولى و الثانية، التي تسمى عادة برواية 'من المجرم؟'، أو whodunit. [١] و قد بذلت جهود عدة حتى الآن لتحديد قواعد هذا الجنس الأدبي. (سنعود في أدناه إلى القواعد العشرين للكاتب أس. أس. فان داين)[٢]؛ و لكن أفضل وصف أعرفه هو الوصف الذي قدمه بوتور في روايته الزمن العابر Passing Time، و بالفرنسية (L`epmloi du temps). [٣] ويوضح جورج بيرتون، و هو كاتب للكثير من قصص جرائم القتل الغامضة، لمعلق أجرى معه لقاءً أن 'كل القصص البوليسية مبنية على حادثتي قتل، الأولى منهما، التي ارتكبها القاتل، هي مجرد مصادفة لحدوث الثانية، و التي يكون فيها هو الضحية لقاتل طاهر و غير قابل للعقوبة، و هو المحقق'،[٤] و أن 'السرد ... يراكب سلسلتين زمانيتين: أيام البحث و التحقيق التي تبدأ عند حدوث الجريمة، و أيام الصراع الدرامي التي تؤدي إليها.'

في أساس قاعدة رواية من المجرم، نعثر على ثنائية، و هذه الثنائية هي ما سوف يقود وصفنا. فهذه الرواية لا تحتوي على قصة واحدة بل قصتين: قصة الجريمة و قصة البحث و التحقيق فيها. و ليس لهاتين القصتين، في أنقى صورتيهما، غاية مشتركة بينهما. هنا نقدم الأسطر الأولى من قصة 'نقية' من قصص من المجرم:

بطاقة فهرس خضراء صغيرة مطبوع عليها:
أوديل، ماركريت
١٨٤ W الشارع الواحد و السبعون. جريمة قتل، مخنوق في الجوار
١١ بعد الظهر. شقة منهوبة، مجوهرات مسروقة. عثرت آمي كبسون، الخادمة على الجثة.
(أس. أس. فان داين، جريمة قتل 'الكاناري')

تنتهي القصة الأولى، المتعلقة بالجريمة، قبل أن تبدأ الثانية. و لكن ما يحصل في الثانية ليس بالكثير. فشخصيات هذه القصة الثانية، قصة البحث و التحقيق، لا تفعل شيئًا مؤثرًا، فهي تتعلم. لا يمكن حدوث شيء لهذه الشخصيات: فإحدى قواعد هذا الجنس الأدبي تسلم بحصانة المحقق. فنحن لا نستطيع أن نتخيل هيركول بورو أو فيلو فانس قد هدده خطر ما، أو قد هوجم، أو جرح، و حتى قتل. فالصفحات المائة و الخمسون التي تفصل بين اكتشاف الجريمة و الكشف عن القاتل مكرسة لنوع من الممارسة المهنية البطيئة: فنحن نفحص مفتاح لغز بعد آخر، و دورًا ً بعد آخر. لذلك فإنّ روايات 'من المجرم' تنزع نحو بناء معماري هندسي بكل معنى الكلمة: على سبيل المثال، رواية أجاثا كريستي جريمة قتل في قطار الشرق السريع، تقدم اثني عشر مشتبهًا به؛ و الكتاب مؤلف من اثني عشر فصلًا، و مرة أخرى هناك اثنا عشر استنطاقًا و تمهيد و خاتمة (أعني، اكتشاف الجريمة و اكتشاف القاتل).

إنّ هذه القصة الثانية، قصة البحث و التحقيق، تتمتع بمنزلة خاصة. و ليس مصادفة أنّها تروى من صديق للمحقق، الذي يقر صراحة أنّه يكتب كتابًا؛ و تكمن القصة الثانية، في الحقيقة، في شرح و تفسير الكيفية التي أدت إلى أن تتحق عملية كتابة هذا الكتاب عينه. و تغفل القصة الأولى عن الكتاب تمامًا، و هذا يعني، أنّها لا تعترف بطبيعتها الأدبية (ليس هناك من مؤلف يسمح لنفسه بأن يشير مباشرة إلى الشخصية المتخيلة للقصة، كما يحدث في 'الأدب'). و من ناحية أخرى، لا يفترض بالقصة الثانية أن تضع الواقع الخاص بالكتاب في الحسبان، و لكنها تمثل تمامًا قصة ذلك الكتاب بالتحديد.

يمكن لنا أن نصف هاتين القصتين بالقول أن الأولى – قصة الجريمة – تروي 'ما حدث فعلًا'، بينما الثانية- قصة البحث و التحقيق- توضح 'كيف



يتعرف القارئ (أو الراوي) عليها.' و لكن هذين التعريفين لا يتعلقان فقط بالقصتين في القصة البوليسية، و لكن أيضًا بجانبين من جوانب كل عمل أدبي، و هما الجانبان اللذان عزلهما الشكلانيون الروس منذ أربعين عامًا مضت. فهؤلاء قد ميزوا، في الواقع، بين حكاية fable(القصة) السرد و موضوعه subject (الحبكة)(٣): فالقصة هي ما قد حدث في الحياة، و الحبكة هي الطريقة التي يقدم من خلالها المؤلف القصة لنا. الفكرة الأساسية الأولى تنسجم مع الواقع المصور على نحو نابض بالحياة، مع الأحداث المشابهة لتلك التي تحدث في حياتنا؛ و الثانية تنسجم مع الكتاب نفسه، مع السرد، و مع الأدوات الأدبية التي يستعملها المؤلف. في القصة، ليس هناك انقلاب في الزمن، فالأفعال/ الأحداث تتبع نظامها الطبيعي؛ و في الحبكة، يمكن للمؤلف أن يقدم النتائج قبل أسبابها، و النهاية قبل البداية. و هاتان الفكرتان الأساسيتان لا تصفان جزئين من أجزاء القصة أو عملين مختلفين، و لكن جانبين لعمل واحد بحد ذاته؛ إنهما وجهتا نظر حول الشيء نفسه. فكيف حدث إذن أن القصة البوليسية تمكنت من أن تجعل كلًا منهما حاضرًا، و أن تضعهما جنبًا إلى جنب؟

لتفسير هذه العبارة المتناقضة ظاهريًا، يجب أن نستذكر أولًا المكانة الخاصة للقصتين. فالقصة الأولى، تلك التي تتعلق بالجريمة، هي في الحقيقة قصة غياب: و مزيتها الأكثر دقة أنّها لا يمكن أن تكون حاضرة على نحو مباشرة في الكتاب. بمعنى آخر، لا يستطيع الراوي أن يحول بشكل مباشر محاورات الشخصيات المتورطة، و كذلك لا يستطيع أن يصف أفعالها: إذ لكي يفعل ذلك، فإنّ عليه بالضرورة أن يستخدم وسيطًا لشخصية أخرى (أو الشخصية نفسها) التي ستروي، في القصة الثانية، يتم سماع الكلمات و ملاحظة الأفعال. إذن، فإنّ مكانة القصة الثانية، كما سبق أن لاحظنا، هي محض زيادة فائضة؛ إنّها قصة ليس لها أهمية بحد ذاتها، و هي تخدم فقط بوصفها عنصرًا وسيطًا بين القارئ و قصة الجريمة. لقد اتفق منظرو القصة البوليسية على الدوام على أنّ الأسلوب، في هذا النوع من الأدب، يجب أن يكون شفافًا تمامًا، و دقيقًا إلى حدٍ بعيد؛ و المطلب الوحيد الذي تنصاع له هو أن تكون بسيطة، و واضحة، و مباشرة. حتى أنّه قد جرت محاولات – على نحو ذي أهمية و دلالة – لطمس القصة الثانية برمتها. و قد أخرج أحد الناشرين الملفات، التي تتضمن تقارير الشرطة، و الاستجوابات، و الصور الفوتوغرافية، و بصمات الأصابع، و حتى خصلات الشعر؛ و يفترض أن تقود هذه الوثائق الأصلية القارئ إلى اكتشاف المجرم (و في حالة الفشل، فهناك مظروف مختوم، ملصق على الصفحة الأخيرة، يقدم الجواب الذي يحل اللغز: على سبيل المثال، حكم القاضي).

فنحن معنيون إذن في رواية من المجرم بقصتين حيث تكون إحداهما غائبة و لكن حقيقية، و الأخرى حاضرة و لكن لا قيمة لها. و القصة الأولى تتضمن كثيرًا من التقاليد و الأدوات الأدبية (التي هي في الحقيقة مظاهر 'الحبكة' في السرد) التي لا يستطيع المؤلف أن يتركها من دون توضيح و تفسير. و هذه الأدوات، كما يمكننا أن نلاحظ، على نوعين من حيث الأساس، الانقلابات الزمانية و 'وجهات النظر': إنّ فحوى كل معلومة يتحدد من خلال الشخص الذي يقوم بنقلها، و لا توجد ملاحظة من دون أن يكون هناك راصد أو شخص يلاحظ؛ فالمؤلف لا يستطيع، بحكم التعريف، أن يكون كلي العلم كما هو الحال في الروايات الكلاسيكية. إذن تظهر القصة الثانية بوصفها فضاءً يتم فيه تسويغ كل هذه الأدوات و 'إضفاء المظهر الطبيعي عليها': و لإعطائها السمة الطبيعية، يجب على المؤلف أن يوضح أنّه يكتب كتابًا! و للمحافظة على هذه القصة الثانية من أن تكون مبهمة، و من إلقاء ظل لا فائدة منه على الأولى، ينبغي أن يحافظ على حياد الأسلوب و وضوحه، إلى درجة تجعل منه ضئيلاً للغاية.

و الآن دعونا نتفحص جنسًا أدبيًا آخرًا ضمن القصة البوليسية، و هو الجنس الذي ابتكر في الولايات المتحدة الأمريكية منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية و حتى ما بعدها بشكل خاص، و الذي نشر في فرنسا تحت عنوان 'série noire' أو (رواية الإثارة)؛ يقوم هذا النوع من القصص البوليسية بمزج القصتين، أو بمعنى آخر، يقوم بإخماد الأولى و تفعيل الثانية. فلم يعد يجري إخبارنا حول جريمة داخلية بالنسبة

للحظة السرد؛ فالسرد يوافق الحدث زمانيًا. ليس هناك من رواية مثيرة تقدم على شكل مذكرات: لا توجد نقطة نبلغها حيث يتمكن الراوي من إدراك كل الأحداث السابقة، و نحن لا نعرف فيما إذا كان سيصل إلى نهاية القصة حيا ً. إن الانتظار قد حل محل العرض الاستعادي.

ليس هناك من قصة يمكن أن تخمن؛ و لا يوجد سر غامض، بالمعنى الموجود في روايات من المجرم. و لكن اهتمام القارئ فيما يتصل بذلك لن ينقص؛ و نتعرف هنا على حقيقة أن نوعين مختلفين كليًا من الاهتمام يوجدان. الأول يمكن أن نسميه الفضول أو حب الاستطلاع؛ إنّه يتقدم من النتيجة إلى السبب (المجرم و دافعه). أمّا الشكل الثاني فهو التشويق، و هنا تكون الحركة من السبب إلى النتيجة: بدءاً من نتيجة محددة: فالكاتب يظهر لنا أولا الأسباب، الجريمة الابتدائية (أفراد العصابة وهم يعدون لجريمة سرقة)، و يجري إرجاء و تعليق اهتمامنا بوساطة توقع ما سوف يحدث، أعني، توقع نتائج محددة (جثث، جرائم، معارك). و هذا النوع من الاهتمام لا يمكن تصوره في قصص من المجرم، لأنّ شخصياتها الرئيسة (المحقق و صديقه الراوي) يكونان، بحكم التعريف، محصنين: لا شيء يمكن أن يحدث لهما. و الحالة معكوسة في الروايات المثيرة: كل شيء ممكن، فيخاطر المحقق بصحته، إن لم يكن بحياته.

قد قدمت المقارنة بين روايات من المجرم و الروايات المثيرة بوصفها مقارنة بين قصتين و قصة منفردة؛ و لكن هذا تصنيف منطقي، و ليس تصنيفًا تاريخيًا. لا تحتاج الروايات المثيرة إلى أن تقوم بهذا التحويل المعين من أجل أن تظهر في المشهد. و من سوء حظ المنطق، لا تنشأ الأجناس الأدبية على أساس المطابقة و الانسجام مع الأوصاف البنيوية؛ و يمكن أن يبتكر جنس أدبي جديد حول عنصر ليس وجوده ملزمًا في الجنس القديم: و يحول هذان الجنسان رمزيًا عناصر مختلفة و يبثانها. و لهذا السبب كانت شعرية المدرسة الكلاسيكية تضيع وقتها باحثة عن تصنيف منطقي للأجناس الأدبية. و الروايات المثيرة المعاصرة قد استقامت و تأسست ليس حول طريقة التقديم و لكن حول البيئة الاجتماعية التي قـُدمت، حول شخصيات محددة و سلوك ما؛ بمعنى، أنّ رمزها التكويني constitutive character يكمن في ثيماتها. و هذه هي الطريقة التي توصف بها، في العام ١٩٤٥، بقلم مارسيل دوهاميل، مؤسسها الرئيس في فرنسا: فيها نجد 'العنف – بكل صوره و أشكاله، و بخاصة العنف الأكثر إثارة للخجل – المواقف و الاتجاهات، عمليات القتل.... و البقاء و السرمدية تكون في بيتها هنا بالقدر نفسه الذي تكون فيه المشاعر النبيلة.... و هناك أيضًا الحب – و يفضل أن يكون وضيعًا – المشاعر العنيفة، و الكراهية التي لا تهدأ'، و في الحقيقة أنّه حول هذه الثوابت القليلة تنشأ رواية الإثارة: مثل العنف، الذي يكون عادة جريمة قذرة، و كذلك لا أخلاقية الشخصيات. و بالضرورة، أيضًا، فإنّ القصة الثانية، وهي التي تحدث الآن، تحتل مكانًا مركزيًا. لكن كتم القصة الأولى ليس خصيصة ملزمة: ذلك أنّ مؤلفي الروايات المثيرة الأوائل، مثل داشيل هاميت و ريموند تشاندلر، يحافظون على عنصر اللغز؛ و الشيء المهم أنّ له الآن وظيفة ثانوية، جانبية و ليست مركزية كما هو الحال في روايات من المجرم.

هذا التقييد و الحصر للبيئة الاجتماعية الموصوفة يميز أيضًا رواية الإثارة عن قصة المغامرات، على الرغم من أنّ هذا الحد ليس جليًا تمامًا. و يمكننا أن نرى أنّ الخصائص المدرجة حتى الآن – الخطر، المطاردة، النزاع – هي أيضًا مما يمكن العثور عليه في قصة المغامرة؛ و مع ذلك فإنّ رواية الإثارة تحافظ على استقلالها. علينا أن نبوب عدة أسباب لهذا المحو النسبي لقصة المغامرة و استبدالها برواية الجاسوسية؛ نزوع روايات الإثارة إلى المدهش و الغريب، و هو ما يجعل منها، من ناحية، أقرب إلى سرد الرحلات، و من ناحية أخرى، القصة العلمية المعاصرة؛ أخيرًا، نزوع للوصف، ذلك النزوع الذي يظل مغايرًا كليًا للرواية البوليسية. و يجب أن يضاف الاختلاف في البيئة الاجتماعية و السلوك الموصوفين إلى الفروق الأخرى، و سمح هذا الاختلاف تمامًا للرواية المثيرة أن تؤسس بوصفها جنسًا أدبيًا.

و أحد مؤلفي القصة البوليسية الدوغمائيين بشكل واضح هو أس. أس. فان داين، كان قد وضع في العام ١٩٢٨ عشرين قاعدة يجب على أي كاتب للقصة البوليسية يحترم نفسه أن ينصاع لها. و





هذه القواعد قد جرت إعادة إنتاجها مرارًا و تكرارًا منذ ذلك الحين (انظر مثلًا الكتاب الذي اقتطفنا منه توًّا، الذي كتبه بوالو و نارسيجاك) و نوقشت و فندت مرارًا و تكرارًا. و بما أنّنا لسنا مهتمين بوضع أسس واجبة الاتباع من الكتاب و لكنّنا مهتمون بوصف الأجناس الأدبية للقصة البوليسية، ربما يمكننا أن ننظر للحظة في هذه القواعد على نحو مفيد. في شكلها الأصلي، كانت مسهبة تمامًا و قد يجوز لنا أن نلخصها من خلال النقاط الآتية:

١. يجب أن يكون للرواية محقق واحد و مجرم واحد، و على الأقل ضحية واحدة (الجثمان).

٢. لا يجب أن يكون المجرم محترفًا، و كذلك لا يجب أن يكون المحقق، و لا يجب أن يَقتل لأسباب شخصية.

٣. لا مكان للحب في القصة البوليسية.

٤. يجب أن تكون للمجرم أهمية معينة:

(أ) في الحياة: ليس ساقيًا أو فتاة مسؤولة عن غرف النوم.

(ب) في الكتاب: يجب أن يكون أحد الشخصيات الرئيسة.

٥. كل شيء يجب أن يفسر على نحو عقلاني؛ ما هو خيالي ليس مسموحًا به.

٦. لا مكان للاستغراق في الوصف و لا للتحليلات النفسية.

٧. باعتبار المعلومات حول القصة، يجب الانتباه إلى التناظر الآتي: 'المؤلف: القارئ = المجرم: المحقق'.

٨. يجب تجنب الأوضاع و الحلول التافهة و المبتذلة (يورد فان داين عشرًا منها).

إذا قمنا بمقارنة هذه القائمة مع وصف رواية الإثارة، سنكتشف ظاهرة ممتعة. و يشير بعض من قواعد فان داين بوضوح إلى القصة البوليسية، و البعض الآخر إلى روايات من المجرم. و يتوافق هذا الوصف زمانيًا، و على نحو غريب، مع حقل تطبيق القواعد: فتلك التي تتعلق بالثيمات، و الحياة المقدمة (الـ'قصة الأولى')، تكون مقصورة على قصص من المجرم (القواعد ١-٤ أ)؛ أما تلك التي تشير إلى الخطاب، إلى الكتاب (إلى الـ 'قصة الثانية')، فهي موثوقة على نحو متساو بالنسبة للرواية المثيرة (القواعد ٤ أ-٧؛ و القاعدة الثامنة تتسم بعمومية أوسع). في الواقع، هناك أكثر من محقق واحد في رواية الإثارة غالبًا، (انظر رواية تشستر هايمز [٥] من أجل حب إمابيل (For Love of Imabelle) و أكثر من مجرم واحد (انظر رواية هادلي تشيز[٦] الوعل السريع). فالمجرم يكاد يجبر على أن يكون محترفًا و لا يقتل لأسباب شخصية ('القاتل المأجور')؛ و الأكثر من ذلك، فهو غالبًا ما يكون شرطيًا. الحب - 'الذي يفضل أن يكون وضيعًا' - له مكانته هنا. و من ناحية ثانية، التفسيرات الخيالية، و الوصف و التحليلات النفسية تظل مبعدة؛ و المجرم يجب أن يبقى أحد الشخصيات الرئيسة. أمّا بالنسبة للقاعدة السابعة فإنّها فقدت صلتها الوثيقة مع عدم ظهور القصة المزدوجة. و هذا يبرهن على أنّ التطور قد أثر أساسًا في الجزء الموضوعي، و ليس في بنية الخطاب نفسه (لا يلاحظ فان داين ضرورة اللغز و بالتالي القصة المزدوجة، ومن دون شك فإنّه يعد ذلك أمرًا بديهيًا).

إنّ بعض الخصائص التي ليست لها أهمية واضحة يمكن أن تنسق في النوعين كليهما من القصة البوليسية: فالجنس الأدبي يوحد خصوصيات واقعة ما في مستويات مختلفة من العمومية. لذلك فإنّ رواية الإثارة، التي يكون غريبًا عليها و مغايرًا لها أي تفسير للأدوات الأدبية، لا تستحق مفاجأتها و دهشتها حتى السطور الأخيرة من الفصل؛ بينما تنهي رواية مَنْ المجرم، التي تضفي السمة الشرعية على التقليد الأدبي من خلال جعله واضحًا في 'قصته الثانية'، بكشف استثنائي ('أنت القاتل'، يقول بوارو للراوي في جريمة قتل روجر أكرويد). و الأكثر من ذلك، أن تعود خصائص أسلوبية محددة في رواية الإثارة إليها على نحو خاص. و يتم أنجاز المقاطع الوصفية من دون بلاغة،[٧] و ببرود، حتى و إن كان يجري وصف أشياء رهيبة؛ و قد يقول المرء 'على نحو كلي'[٨] ('كان جو ينزف مثل خنزير. شيء لا يصدق أن ينزف رجل عجوز بهذا القدر الكبير.' النص من رواية هوراس ماكوي قبلة لوداع الغد). لأنّ المقارنة توحي بوحشية محددة (وصف اليدين: 'شعرت أنّه لو قيض ليديه



أن تطبقا على حنجرتي، فإنّهما ستجعلان الدم يطفر من إذني...' النص من هادلي تشيز، لن تعرف شيئاً مع النساء). و يكفي أن يقرأ المرء مثل هذا المقطع حتى يتأكد أنّ ما لديه هو رواية مثيرة.

و ليس مما يثير العجب أن يتطور بين هذين الشكلين المختلفين نوع ثالث، و هو الذي يربط بين خصائصهما معًا: ذلك هو رواية التشويق. إنها تحافظ على لغز رواية من المجرم و أيضًا القصتين، التي تخص الماضي و التي تخص الحاضر؛ و لكنّها ترفض أن تجعل من الثانية محض تحر بسيط عن الحقيقة. و كما في رواية الإثارة، تكون هذه القصة الثانية هي ما يحتل المنزلة الرئيسة هنا. فالقارئ ليس مولعًا فقط بما قد حصل و لكن أيضًا بما سيحصل لاحقًا؛ فهو يتساءل عن المستقبل بالقدر نفسه الذي يتساءل فيه عن الماضي. لذلك فإنّ نوعي الاهتمام يوحدان هنا – فهناك الفضول لمعرفة كيف يمكن تفسير الأحداث الماضية؛ و هناك أيضًا التشويق و الإرجاء: ما الذي سيحدث للشخصيات الأساسية؟ هذه الشخصيات التي تتمتع بالمناعة، و هو الأمر الذي يستعاد في روايات من المجرم؛ فهنا يقومون بالمجازفة بحيواتهم باستمرار. و تكون للغز وظيفة مختلفة عن تلك التي كانت له في روايات من المجرم: إنّه في الواقع نقطة انطلاق، فالاهتمام الأساسي الناشئ من القصة الثانية هو ذلك الذي يحدث في الوقت الراهن.

من الناحية التاريخية، ظهر هذا النوع من القصة البوليسية في لحظتين: فهو قد خدم بوصفه انتقالًا بين روايات من المجرم و رواية الإثارة و وجد في الوقت نفسه بوصفه يمثل الأخيرة. و ينسجم مع هاتين الفترتين نوعان ثانويان من رواية التشويق. الأول، و الذي يمكن أن يسمى 'قصة المحقق غير المحصن'، و يمكن أن يتمثل أساسًا بروايات هاميت و تشاندلر. و خصيصته الرئيسة هو أنّ المحقق يفقد حصانته، فيوسع ضربًا، و يلحق به أذى خطير، و يجازف بحياته دائمًا، باختصار، إنّه يتكامل مع كل الشخصيات الأخرى، بدلًا من أن يكون راصدًا مستقلًا كما هو حال القارئ (و هنا نستعيد تشبيه فان داين للمحقق بوصفه قارئًا). فهذه الروايات تصنف عادة على أنّها روايات إثارة بسبب البيئة التي تصفها، و لكنّنا نرى أنّ تركيبها يجعل منها أقرب إلى روايات التشويق.

في الحقيقة، لقد أقلع النوع الثاني من رواية التشويق عن تجنب البيئة التقليدية للجريمة المحترفة و الرجوع إلى الجريمة الشخصية في روايات من المجرم، على الرغم من كونها متطابقة مع البنية الجديدة. و منها تولدت رواية قد نسميها 'قصة المشبوه بوصفه محققًا'. في هذه الحالة، ترتكب جريمة في الصفحات الأولى و كل الأدلة المتيسرة لدى البوليس تشير إلى شخص محدد (و هو الشخصية الرئيسة). و للبرهنة على براءته، فإنّ على هذا الشخص نفسه أن يعثر على المجرم الحقيقي، حتى و إن كان ذلك العمل سيعرض حياته للخطر. قد نقول، في هذه الحالة، إنّ هذه الشخصية تمثل في الوقت نفسه المحقق، و المجرم (في نظر الشرطة)، و الضحية (الضحية المحتملة للقتلة الواقعيين). و هناك الكثير من الروايات لوليم آيريش، و باتريك كوينتن، و تشارلس وليمز قد بنيت وفقًا لهذا الإنموذج.

من الصعب تمامًا أن نقرر فيما إذا كانت الصيغ و الأشكال التي وصفناها توًّا تتماثل مع مراحل التطور أو حتى إن كان يمكن أن توجد متزامنة مع بعضها. و حقيقة أنّنا يمكن أن نعثر على أنماط عدة للمؤلف نفسه، مثل آرثر كونان دويل أو موريس ليبلان، أعقبت الازدهار العظيم للقصة البوليسية، قد تجعلنا نتجه إلى الحل الثاني، و تحديدًا لأنّ هذه الأشكال الثلاثة تتعايش مع بعضها في هذه الأيام. و لكن ما هو جدير بالملاحظة أن تطور القصة البوليسية في خطوطه العريضة قد اتبع بدقة متتالية هذه الأشكال و تواليها. قد نقول إنّه في نقطة ما تعاني القصة البوليسية من قيود هذا الجنس الأدبي أو ذاك بوصفها عبئًا لا مسوغ له و تتجنبها لكي تؤسس شيفرة جديدة. و يفهم دور الجنس الأدبي على أنّه قيد ما أن يصبح شكلًا خالصًا و لا يعود مسوغًا ببنية الكل structure of the whole. و على هذا النحو، ففي روايات هاميت و تشاندلر، قد أصبح اللغز حجة خالصة، و قد تجنبته روايات الإثارة التي جاءت بعد روايات من المجرم، من أجل أن تتوسع في شكل جديد من عناصر التأثير، و هو التشويق، و للتركيز على وصف البيئة الاجتماعية. و رواية التشويق، التي ظهرت بعد السنوات العظيمة لرواية الإثارة، جربت هذه البيئة الاجتماعية بوصفها خاصية لا فائدة



منها، و أبقت فقط على التشويق نفسه. و لكن كان من الضروري في الوقت نفسه تقوية كل من اللغز و البيئة الحقة بالنسبة لرواية الإثارة- فعلى سبيل المثال، إن عمل فرانسيس إليس سبق الإصرار و الترصد، و عمل باتريشيا هايسميث السيد رايبلي ذو الموهبة- هما من القلة بحيث لا يمكن عدهما جنسًا أدبيًا مستقلًا.

هنا، نصل إلى سؤال ختامي: ما الذي يجب أن نفعله مع الروايات التي لا تتلاءم مع تصنيفنا؟ فليس هو بالأمر العرضي، كما يبدو لي، أنّ القارئ عادة يعد ً مثل هذه الروايات التي ذكرتها توًا هامشية بالنسبة إلى الجنس الأدبي، و شكلًا وسطيًا بين القصة البوليسية و الرواية نفسها. و مع ذلك فإذا أصبح هذا الشكل (أو شكل آخر ما) أصلًا لجنس أدبي جديد للقصة البوليسية، فإنّ هذا بحد ذاته لن يشكل حجة ضد التصنيف المقترح؛ فإن يتأسس الجنس الأدبي الجديد ليس بالضرورة بنفي الخصائص الأساسية للجنس الأدبي القديم، و لكن بالاستفادة من مركب معقد و مختلف للخصائص، و هو مركب ليس بالضرورة متناغم منطقيًا مع الشكل الأول.

* The Poetics of Prose (Oxford: Blackwell, ١٩٧٨, pp. ٧٠-٨.

ملاحظات المؤلف:

١. رواية إثارة لجيمس هادلي تشيس، طبعت أولاً في العام ١٩٣٩. و قد كانت موضوعًا لمقالة شهيرة كتبها جورج أورويل، 'البيع بالقرعة و الآنسة بلانديش'، (مجموعة مقالات، الصحافة و الآداب، المجلد ٣).

٢. هيركول بوارو هو المحقق في كثير من روايات أجاثا كريستي، و فيلو فانس هو المحقق في كثير من روايات أس. أس. فان داين.

٣. إن هذه الترجمة للمصطلحين اللذين وردا في كتابات الشكلانيين الروس، و هما مصطلح الحكاية fibula و القصة sjuzet ليست ترجمة مقنعة تماماً بما أن 'القصة' و 'الحبكة' يستعملان بحرية ومن دون إحكام، و في بعض الأحيان قد يستعمل أحدهما بديلًا عن الآخر في كثير من نقد النثر القصصي. و ربما يكون مصطلح 'الخطاب' تمثيلاً أكثر إقناعًا لمصطلح sjuzet.

ملاحظات المترجم:

١. نشير هنا إلى أن مصطلح (من المجرم) أو whodunit مشتق من عبارة 'who has done it'. و هو مختص بالرواية البوليسية حصرًا. و من المفهوم أنّ الفعل المقصود هو جريمة ما يتم الكشف عن فاعلها عبر الرواية.

٢. إن (أس. أس. فان داين) هو اسم الشهرة المستعار للناقد و الكاتب الأمريكي ولفريد هونتنكتن رايت Willard Huntington Wright (١٨٨٨-١٩٣٩). و قد كتب عددًا من أفضل الروايات البوليسية مبيعًا التي تصور البوليس السري أو التحري فيلو فانس ذا الذكاء اللامع و لكن المتعجرف. من أهم أعماله التي كان بطلها فيلو فانس: قضية مقتل بينسون (١٩٢٦) و (قضية مقتل الأسقف) و (قضية مقتل مربي الكلاب). و قد كتب كذلك سلسلة من المقالات و نشرها في المجلة الأمريكية تحت عنوان (عشرون قاعدة لكتابة القصص البوليسية) و ذلك في العام ١٩٢٨.

٣. الزمن العابر (١٩٥٧) رواية للكاتب الفرنسي ميشيل بوتور (١٩٢٦-).

٤. الإشارة هنا إلى أنّ حادثة القتل الأولى هي مما يمكن أن يوصف بجريمة القتل العادية المنتهكة للأعراف و القوانين الاجتماعية، لذلك فهي مدانة. و تتولى القصة البوليسية الكشف عن فاعلها الذي يدان ثم تنفذ فيه حادثة القتل الثانية التي لا يمكن وصفها بالجريمة لكونها تجري على وفق القوانين الاجتماعية و تنفيذًا لها، و إنما يطلق عليها لفظ حكم الإعدام، و منفذوها ليس المحقق فحسب، و إنّما المجتمع، و الأشخاص الموكل إليهم التنفيذ. لذلك هم أشخاص أنقياء و لا يمكن تجريمهم. و نلاحظ هنا أنّ فكرة أنّ الجريمة لا تجدي مضمنة في كل قصة بوليسية، و بذلك يمكن عد ّ القصة البوليسية قصة أخلاقية في مغزاها العام.

[٥] تشستر هايمز(١٩٠٩-١٩٨٤)، روائي أمريكي ذو أصولٍ أفريقية كانت رواياته تستكشف عبثية العنصرية. تغرب عن وطنه أمريكا لمدة ثلاثين عامًا، و لم يحظ قط بالاهتمام النقدي و المتابعة الشعبية التي حظي بها في أوروبا في وطنه.. و



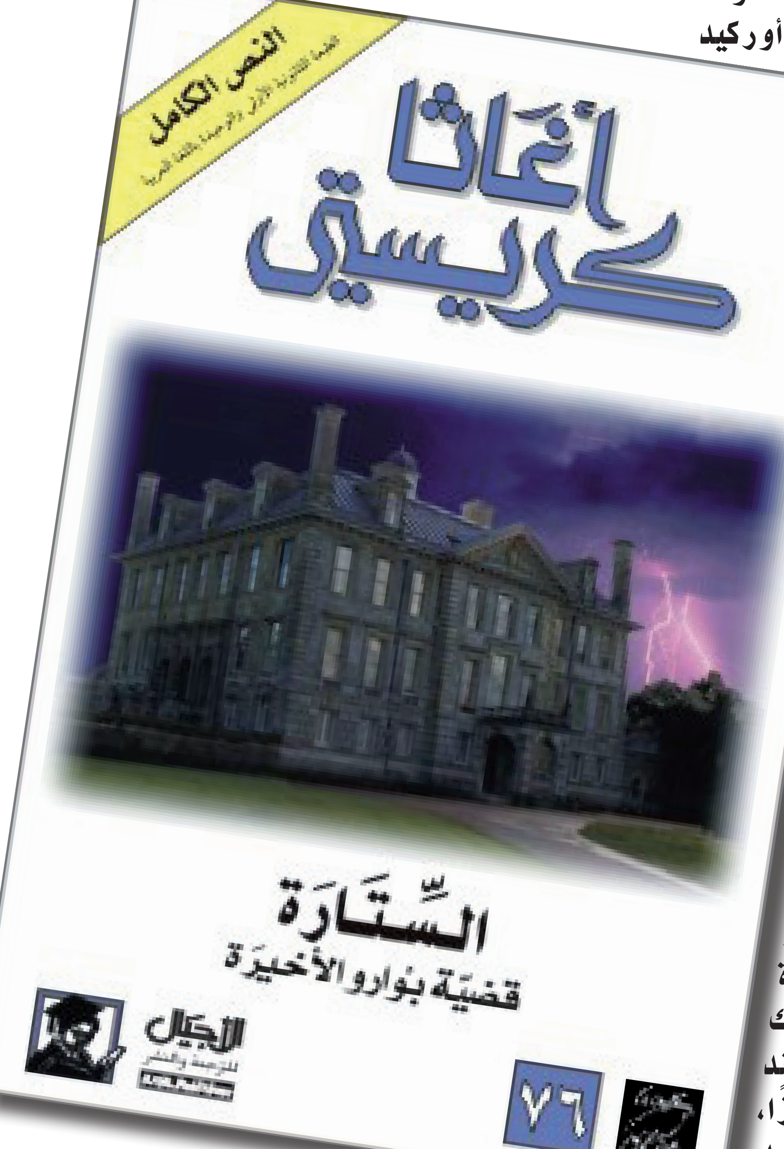


ربما لم يفاجئه عدم اهتمام وطنه به. و خلال سبع عشرة رواية و سيرتين ذاتيتين. و لم يقلع هايمز عن استكشاف التأثيرات القاسية و المدمرة – سواء أكانت فردية و اجتماعية – للعنصرية في أمريكا. و يقول عنه كاتب سيرته جلبرت مولر: "لهايمز رؤى هي الأكثر جذرية، و قسوة قلب، وعبثية باردة بخصوص التجربة الأمريكية في الأدب المعاصر – و هي واقعة أسهمت في أهماله نقديًا." على أنّه في التسعينيات من القرن العشرين، و مع ظهور عدد من الكتب التي تتناول سيرته، و كذلك ظهور طبعات جديدة لأعماله، بدأ هايمز يلقى الاعتراف الذي فاته في حياته.

[٦] هادلي تشس (١٩٠٦-١٩٨٥) هو اسم الشهرة المستعار للكاتب الإنجليزي رينيه ريموند. و قد كتب الرواية السريعة المثيرة "لا أزهار أوركيد للآنسة بلانديش" (١٩٣٩).

[٧] ينبغي هنا التفريق بين مفهوم الأدوات أو التقسيمات البلاغية المعروفة، التي اعتمد تودوروف على غيابها في زعمه أن الوصف في هذا النمط من الرواية يخلو من البلاغة، و بين كون النص ينطوي على بلاغة من نوع ما حتى و إن كان خاليًا من الأدوات البلاغية؛ فالتحليل العلمي و الأسلوبي يثبت أنّ غياب الأدوات البلاغية ضرب من البلاغة.

[٨] [الكلبية Cynic اتجاه فلسفي إغريقي ازدهر منذ القرن الرابع قبل الميلاد. و قد امتاز بكونه لا يعتمد طريقة تقليدية في الحياة و لا حتى في أي نظام عقلي. و مؤسس هذا الاتجاه هو أنتيستينيس Antisthenes، أحد أتباع سقراط، و لكن ديوجينز Diogenes من سينوب كان مثالها. و قد سعى الأخير إلى تدمير تقاليد الحياة (بما في ذلك الحياة العائلية) بوصف ذلك سبيلًا للعودة إلى الحياة الطبيعية. و عند اقتراب نهايته، كان يعيش متشردًا معوزًا، ينام في الأبنية العامة، و يتسول طعامه. و قد دافع أيضًا عن المجون و عدم الحياء و الصراحة المطلقة و ممارسة الحياة البسيطة.انظر: "Cynic." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica 2009 Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2009.






الغيرية الجميلة : أروانداتي روي

و(إله الأشياء الصغيرة).



راؤول ايشلمان.
ترجمة : أماني أبو رحمة .

قد يتساءل القارئ ذو العقلية النقدية عما إذا كانت تجربة الوقوع في فخ المؤلف تجربة جميلة، وإنّ إطارات الإيمان المطمئنة ليست مؤامرة خبيثة مصممة لصرفنا عن استجواب آليات الاستغلال التي تمارسها الرأسمالية العالمية. وأبرز مثال على ذلك هو رواية (إله الأشياء الصغيرة) لأروانداتي روي (روي ١٩٩٧). فمصداقية (روي) بوصفها ناقدة للرأسمالية العالمية لا تقبل الجدل : ومنذ كتابة روايتها الشهيرة، حولت (روي) نيرانها العنيفة نحو أهداف مجزية مثل القنبلة النووية الهندية، والسياسة الخارجية الأميركية بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ، و مشاريع التنمية المدمرة للبيئة . و على غرار العديد من كتاب ما بعد الاستعمار، فإنّ (روي) ، نظريًا على الأقل، تقف ضد الجوهرية anti-essentialist بحزم : فهي ، على سبيل المثال، لا تحتمل مواطنيها الذين يفصلون بين الهند الأصيلة والغرب الفاسد . هذا الرفض الثابت للمصادر البدئية يقود إلى مشكلة معروفة في تعريف الذات : إذا لم يكن هناك حقيقة أساسية مطلقة وبدئية ، كيف يمكنك تحديد موقفك النقدي الخاص بطريقة إيجابية؟ إلّا إذا حدث وكنت ماركسي مقتنع (الأكيد إنّ (روي) ليست كذلك).





وجواب ما بعد الحداثة على هذا السؤال حتى الآن هو: إنّك لست مضطرًا لتبرير موقف واحد لأنّ لديك مواقف متغيرة باستمرار. وباتخاذ الأوهام الجوهرية لمركز الهيمنة بوصفها قيمة ظاهرية ـ وفضح ما لا يمكن الدفاع عنه باستمرار ـ أنت تترك وراءك أثرًا ديناميكيًا عن الغيرية الاستطرادية الذي يعوض خسارة العقيدة الأيديولوجية الثابتة. يبدو الأمر جيدًا من الناحية النظرية، ولكن في الممارسة لا أحد تقريبًا يريد فعلًا العيش والكتابة بهذه الصيغة النيتشوية التجوالية المتمثلة في الاستجواب المعرفي الذي لا نهاية له . والنتيجة هي إعادة تسيس الخطاب النقدي مع أجندة أيديولوجية واضحة (الماركسية في أغلب الأحيان) وانتقادات لاذعة للحقيقة الجوهرية والسرديات الكبرى . ويعرض مصطلح غاياتري سبايفاك « الجوهرية الإستراتيجية strategic essentialism » الذي كان من المفترض أن يجعل هذا النوع من الأشياء تبدو قوية وحذرة، الثنائية الكامنة في داخله :

يبدو المصطلح وكأنّه تفويض مطلق يسمح للشخص الذي يحمل أجندة خفية (الاستراتيجي) بالاستمرار بعمل شيء يمكن أن ينكر على الآخرين فعله .

في البداية، يتبع حل (روي) لهذه المشكلة نمطًا ما بعد أيديولوجي دقيق. فقد قالت في مقالاتها وكذلك في روايتها، إنها لا تصور الهند والغرب فحسب ، ولكن أيضًا الرأسمالية والماركسية بوصفهما متعادلين من حيث الغطرسة والاستبداد و التدمير . وهناك حالة بارزة هي القنبلة النووية الهندية.

والهند ـ ومن خلال بناء قنبلتها الخاصة ـ تدخل من وجهة نظر (روي) في « عقد مع الناس الذين طالما ادعينا إنّنا نحتقرهم وهم بالطبع المجتمعات الغربية ذات التاريخ الـ «ملطخ بدماء الآخرين» الذين «اخترعوا عمليًا [...]الاستعمار والفصل العنصري والعبودية والتطهير العرقي والحرب الجرثومية، [و] الأسلحة الكيميائية « (روي ١٩٩٩، ١٤٤)

وحجة أنّ الهند تفعل ذلك حتى تدخل مضمار سباق التسلح بأسلحة الدمار الشامل أسوة بالآخرين لا يجعل الهند أفضل حالًا: «وفي النهاية، أعتقد أنه من الإنصاف القول بأنّنا منافقون. نحن الذين تخلينا عما يمكن القول إنّه موقف أخلاقي ـ موقف أنّ لدينا التكنولوجيا، و يمكننا صنع قنابل حين نريد، ولكننا لن نفعل «(روي ١٩٩٩، ١٤٥).

هذا النوع من النفاق ليس أقل بروزًا على المستوى الشخصي. ففي (إله الأشياء الصغيرة) نجد أنّ (شاكو) الرأسمالي المغرم بالثقافة الانجلوسكسونية وبمطاردة النساء مع أيديولوجيته الماركسية و (بيلاي) الشيوعي القومي الذي يسئ معاملة زوجته ويظهر اهتمامًا كبيرًا بمصنع الصلصة يمثلان وجهي عملة كئيب وموحش . وكما تُظهر رواية (روي) ، فإنّ هذا النوع من التفكير يصبح قاتلًا عندما يواجهه تهديدًا لمصالحه الخفية -- فقد قتل(فيلوثا) بسبب الاعتداء على «قوانين الحب» الضمنية التي تحرم العلاقات الجنسية بين أعضاء الطبقات العليا والمنبوذين. و مع ذلك، يختلف رد فعل(روي) على زيف الايدولوجيا اختلافًا جذريًا عن دراسات ما بعد الحداثة، و ما بعد الاستعمار . وعلى الرغم من أنّ برنامجها الإيجابي ليس مصاغًا على نطاق واسع أو صارم جدًا، إلا أنّها تقول إنّها تعتبر الحب والجمال معطيات أساسية للتفاعل الإنساني :

«لن يشفينا الاحتجاج ضد الماضي . لقد حدث التاريخ . انتهى الأمر وحدث كل ما حدث . و كل ما يمكننا عمله هو تغيير مساره بتشجيع ما نحب بدلًا من تدمير ما لا نحب. هناك جمال بعد في هذا العالم ، وحشي، وخفي ، وشرس ، وهائل . جمالنا الخاص بتفرد والجمال الذي نتلقاه بحب من الآخرين، الجمال الذي يعزز ويصنع ويعيد ابتكار جمالنا. علينا أن نسعى إليه، و نغذيه، ونحبه. إنّ صنع قنابل سيدمرنا فقط. لا يهم ما إذا كنا سنستخدمها أم لا. سوف تدمرنا في أي حال ». (روي ١٩٩٩، ١٥٩).

تتعامل (روي) ، بعبارة أخرى، مع العاطفة والمتعة المشتركة والتبادلية من خلال قضية الذوق ـ وهما مفهومان ميتافيزيقيان تقليديان تمامًا ـ بوصفها نقطة الانطلاق والدفاع الأخير ضد تعديات «العالم الوحشي والمحطم» والنتيجة هي مساحة بين ذاتانية intersubjective حرة و مشهد حب وجمال في حده الأدنى ينتصب وسط عالم من القمع والعنف والإقصاء الطبقي و التحيز الجنسي والتهديد الخارجي عمومًا. وغني عن القول إنّ هذه المساحة الحرة لم تعد تتوافق مع ما بعد الحداثة. ذلك أنّه يقف في مركزها ـ الخفي والشرس والهائل ـ مبدءان حتميان لا يمكن ، على الأقل في الرواية ، استيعابهما في الايدولوجيا أو في نقدها الذي لا نهاية له . وهذا

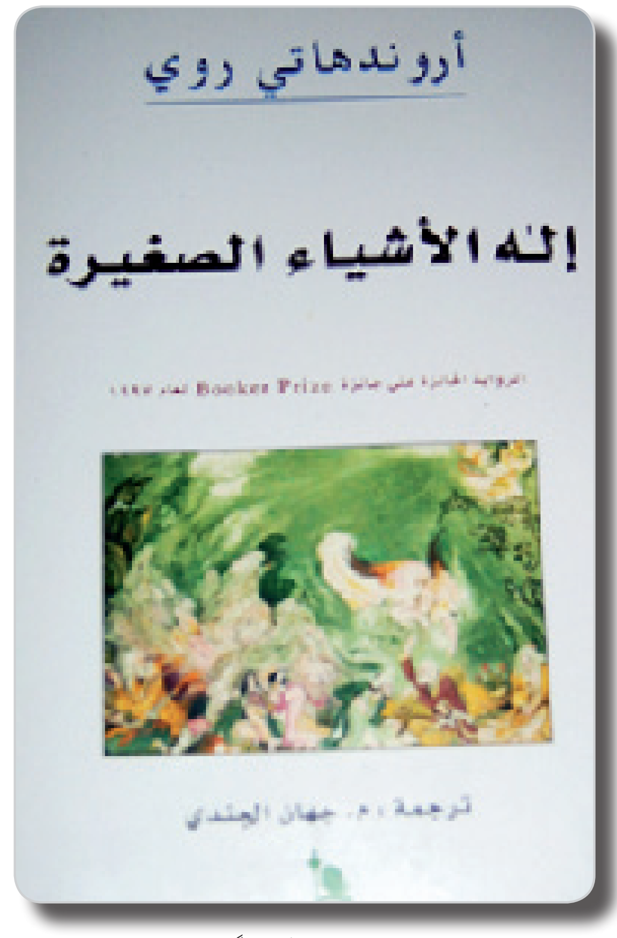



، إن جاز التعبير، «كانط مرتديًا الساري الهندي» -- تزرع (روي) المنطلقات الأساسية للجماليات الكانطية في شبه القارة الهندية وتجعل بؤرتها طلاق المنبوذ المطواع الأبنوسي البشرة و قصة الطلاق اللامعة ... . لا استطيع التأكيد بما يكفي على أنّ مشهد (روي) البدئي عن الجمال والحب ليس طبيعيًا أو ما قبل ثقافي . إنه يتموضع ، في شكله الأكثر تطرفا، على الحافة الدقيقة جدًا بين الطبيعة والثقافة ، في ذلك المكان حيث الفوارق بين الطبيعة والثقافة تبدو في أكثر صورها امتزاجًا وتداخلاً : في زنا المحارم.

وعندما مارس التوأمان غير المتماثلين والمحطمان عاطفيًا (راحيل) و(استا) الحب في نهاية الكتاب بعد انفصال غير طوعي طويل فإنّهما لم يفعلا شيئًا أكثر من التأكيد من جديد على إمكانية اللاتمايز المثمر ، والعودة إلى وحدة غير منظمة تمكنهم - على الأقل من حيث المبدأ - من إلغاء عالم الايدولوجيا والتاريخ والقانون القمعي الظالم. مشهدهما الخاص المؤسف ليس مجرد اتحاد اثنين و لكنه تثليثا : راحيل هي أخت وأم في آن واحد: هي نصب نفسي ووراثي للام التي استشهدت («حركت فمها .فم أمهم الجميلة «[روي ١٩٩٧، ٣٢٧]). يحمل هذا الثلاثي الذي يمارس سفاح الأقارب إمكانية التفوق والتجاوز التي لا تتحقق في الكتاب: ذلك أن نصيب التوأم «ليس السعادة، ولكن الحزن البشع « (روي ١٩٩٧، ٣٢٨). كان بإمكان (روي) أن تنهي قصتها عند هذه الملاحظة المحبطة بسهولة، وسيكون أي تفكيكي سعيد بإخبارنا إنّ إعادة كتابة(راحيل) و(ايستا) للعلاقات بين الجنسين ـــــ على الرغم من أنها رد فعل مفهوم على نفاق المجتمع الـ «إيديولوجيي» الفائق التمايز ـــــ غير قادرة على إعادة الأم جسديا وغير قادرة على جعل نفسي التوائم كلانية وتامة . وهذا هو السبب في أن تختار (روي) ، بدلًا من التلكؤ في موقف الأضحوية ، وضع الأداء الإيجابي في نهاية الكتاب متمسكة بإمكانية الحب الذي ليس جميلا فحسب ، بل ومتجاوزًا ومثمرًا أيضًا . منذ بداياته كان هذا الحب متجاوزًا ومتعاليًا جدًا. فعندما التقط (فيلوثا) نظرة (أمو) الأولى «تداخلت قرون في لحظة واحدة سريعة الزوال. كان التاريخ مباغتًا خاطفًا « (روي ١٩٩٧، ١٧٦). الحب هو وجود ، مشهد رائق بين اثنين من البشر في لحظة شخصية فريدة من الجمال المشترك والمودة المتبادلة .

ويتكرر هذا المفهوم التصويري عن الحب في نهاية الكتاب بطريقة إيجابية، بوصفه وحدة جمالية وراقية تعلي القانون و التاريخ:

«كلما ارتفع من النهر المظلم وسار على الدرجات الصخرية، رأى أنّ العالم الذي يعيشون فيه عالمه و. أنه ينتمي لهذا العالم. كما أن العالم ينتمي له. الماء. الوحل. الأشجار. السمك. النجوم. إنّه يتنقل عبره بسهولة. وعندما شاهدته فهمت نوعية جماله. كيف شكله العمل. وكيف أن الخشب



الذي يقوم بتهيئته قد هيأهُ أيضًا . كل لوح يسطحه ، كل مسمار يسمره ، كل شيء يصنعه ، كان يصبه . ويترك بصماته عليه. يعطيه قوته ، ونعمته اللينة » . (روي ١٩٩٧ ، ٣٣٣-٣٣٤) .

هناك شيء يوفق ، على الأقل لبعض الوقت ، بين الماركسيين والكانطيين . إذ يبدو أنّ الجمال الأليف غير المغترب ينشأ على الحافة بين الطبيعة وتعامل البشر مع هذه الطبيعة . كما أنّ رجل رقصة الكثاكالي -- راقص طقس كيرالا -- هو «أجمل الرجال»، لأنّ«جسده هو روحه» : لقد كان «مصقولاً ، ينخفض ببطء مسخرا بالكلية لمهمة حكي القصص» (روي ١٩٩٧، ٢٣٠). شيء مماثل حدث مع

الكلمات، عندما تلتصق الساردة وأبطالها الأطفال حتى تذوب الحدود النحوية القياسية بطريقة إيقاعية حسية «sourmetal smell»، «sariflapping»، «Orangedrink Lemondrink Man، وغيرها).

الحب ، و اللعب باللغة ، والنجارة ، والكثاكالي كلها أداءات تمحو خطوط الحدود الثانوية للثقافة ، والطبقة، والطائفة وتستبدلها بوجود جميل ، يمكنه ، في ظل ظروف مناسبة، أن يتجاوز عالمه من «الأشياء الصغيرة»، ويتصل إلى النجوم . إنّ إرجاء هذا الحلم إلى «الغد » الكلمة المأساوية الأخيرة في الكتاب لا يعد إحباطًا ساخرًا ، ولكنه وعد : إنّه يعلم إمكانية إسقاط حضورية الحب loves presentness على المستقبل. وتظهر قصة الرواية أنّ هذا الإسقاط لا يعمل (ينتهي بفعل زنا المحارم الخطير)؛ ولكن حبكة الرواية هي التي تعمل (تنتهي بفعل الحب السامي). و كما هو الحال دائما في الأعمال الأدائية ، فإنّنا نمنح خيارًا واضحًا فيما يتعلق باتجاهاتنا الموقفية فإذا ما وقع اختيارنا على التسلسل الزمني والتأخير في القصة ، فلن نلقى سوى الحزن والخراب، وإذا اخترنا الحضور الموجه جماليًا وجود للحبكة ، فسنحصل على إلهام الحب والمستقبل الذي يمكننا أن نعمل فيه بطريقة إيجابية .

المادة من كتاب (نهاية ما بعد الحداثة : مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن) . تأليف راؤول ايشلمان . ترجمة أماني أبو رحمة . مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر.

الهوامش

نرى مثل هذه الأعمال الجدلية غير الروائية في (وتكاليف المعيشة) (روي ١٩٩٩)،(سياسات القوة) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠١) و(حديث الحرب) (كامبريدج، ماساشوستس ٢٠٠٣).

وظفت سبيفاك هذا المفهوم لأول مرة في سبيفاك ١٩٩٦ ١٩٨٤)، (٢١٤-٢١٥)

توقفت سبيفاك، التي تمزج بين الماركسية والتفكيكية، في نهاية المطاف عن توظيف المصطلح ، و قالت إنه «أصبح مجرد تذكرة موحدة للماهيوية» (سبيفاك ١٩٩٣، ٣٥). وكما يشير غروويس بوريس في مقالته [تحت الاشتباه] غروويس ٢٠٠٠) فان هذا التشويش ما بعد البنيوي للذاتية يؤدي في النهاية إلى استعادتها فكلما قل ما نعرفه عن شخص أو موضوع ، كلما ازداد لدينا الاشتباه بأنّ هذا الشخص موجود حقا هناك – وانه يخدعنا بطرق ملتوية من وراء ظهورنا.

وبعبارة أخرى، فان الشخصيتين تتشاركان في الجمع بين الصفات البدنية الجذابة مع حالة الغيرية الاجتماعية. ولإعادة تفسير مفهوم كانط عن الجمال بصورة قاطعةٍ باعتباره واحد من الغيرية انظر سايبرس ١٩٩٨. فوفقا لسايبرس ، التركيز على الجمال و الغيرية، لا يكون غير سياسي: «فمن المعروف أنّ الجمال يثير الغيرية على نطاق ضيق - نطاق الإنسان في الواقع - ولكن ربما هذا هو المكان الذي تجد الغيرية فيه أكبر قيمة سياسية. فالنطاق الصغير يجبر الأفراد على مواجهة الغيرية داخل عالمهم بدلا من تحويلها إلى واقع خارجي «(١٩٩٨، ٣٧). تأخذ روي خطوة أخرى: عند نقطة ما، تحول جمالها بوصفها أخر إلى تشابه من خلال السماح بالتماهي عبر جميع الحدود الثقافية والأيديولوجية. و«إله الأشياء الصغيرة» - إله السمو والجمال - هو اله كوني واحد .

كما أشار إريك غانس مرارًا وتكرارًا في سجلات الحب والحقد على الإنترنت أنّ تركيز ما بعد الحداثة على الغيرية المزاحة عن المركز (على العكس من السرديات الكبرى الطوباوية) يؤدي إلى عقلية أخلاقية تميل إلى الضحايا المهمشين . و من وجهة نظر غانس و المحافظين الجدد ، فان هذا الموقف مثمر في رفضه للاستبداد المركزي ولكن غير منتج في اعتمادها على الاستياء. و روي بالتأكيد لا تتفق مع فكرة غانس في أنّنا يجب أن نحتضن الرأسمالية العالمية بحرارة والديمقراطية البرجوازية، ولكن موقفها يتسق مع غانس حين تؤكد على المصالحة والحب والجمال – ويتقاطع مع نموذج إنتاج الذنب في خطاب الاضحوية .

لاحظ كثير من المؤلفين هذا الادعاء .و بالنسبة لأولئك الذين ما زالوا ملتزمين بمعايير ما بعد الحداثة فإنّ الأمر يمكن أن يكون خيانة : فقد انتقدت مارتا دفوراك، على سبيل المثال، عدم تناول روي لـ«مجتمعها الخاص ولكن لمجتمع غريب » والدخول في «ديناميات الدجين والتعريف» (دفوراك ٢٠٠٢ ، ٦١) بدلا من عرض الغيرية غير المتبادلة من خلال تجربتها الثقافية الخاصة.

. وبمصطلحات استجابة القارئ، تؤدي الأدائية إلى إعادة تأكيد الصدفة ، حيث أننا تركنا مع نهاية توحي بخيارات مفتوحة وليست تهكمية مؤجلة . ومن سوء الحظ أن واحد من عدد قليل من النقاد المهتمين باستعادة الحوادث غي المتوقعة أو المصادفات ، بوصفها جماليات ايجابية - غري شاول مورسون جعل معاييره الخاصة مقيدة بشدة بحيث يبدو أنه لا يمكن تطبيقها في أي مكان خارج مجموعة فرعية صغيرة من روايات القرن التاسع عشر (انظر - Morson ١٩٩٨ and Morson ٢٠٠٣) يرى مورسون وبشكل حاسم أنّ الروايات هي محاكاة للعالم الحقيقي، والوقت المفتوح حرفيًا. ومن ثم فإنّ اشتراطات الروايات «الإجرائية» ، كما يسميها ، ينبغي أن يجعلنا نشعر ب«استكشاف مجريات الأمور »وليس «التراكيب الشاملة» (١٩٩٨، ٣٠٥)، وهكذا يمكن أن «تفسر بشكل صحيح دون فرض تصميم» أو إعادة قراءة (١٩٩٨، ٣٠٦)، وأنها تتضمن أحداث من واقع الحياة و رد فعل القارئ عليها كما كتبت (١٩٩٨، ٣٠٥). وعلى النقيض من ذلك فإنّ الأعمال الأدائية تفرض علينا الانفتاح من خلال تركيبيتها الصريحة وحرفيتها الواضحة . هذا التناقض بدوره ممكن فقط في مجال الجمالية المستقلة، التي حاولٍ مورسون فتحها على ما أطلق عليه بشكل رائع وربما أيضا قبل الأوان «الحياة».





القاص والروائي عباس خلف علي

بين تدمير الذات
واختراق السياج الميتافيزيقي الآمن



حاوره الناقد : محمد علي النصراوي

يُعدُّ عباس خلف علي أحد كتاب القصة القصيرة والرواية والمقال النقدي ، وركنًا من أركان المشهد الثقافي الكربلائي - العراقي ، مارس كتابة القصة القصيرة منذ سبعينات القرن الماضي ، نشر قصته الأولى (عين الصحراء) عام ١٩٧٧م في مجلة بيروتية ، إشتغل في المجال الصحافي وتسلم مسؤولية الصفحة الثقافية في جريدة (الراصد) عام ٧٨ ١٩ ثم مندوبًا عن النشاطات الثقافية التي تقام في الفرات الأوسط . حاز على جائزة عبد الرحمن مجيد الربيعي عن قصته (الصخرة) التي تقع ضمن مجموعته القصصية (مدينة الزعفران). وظف الموروث الشعبي والحكاية الخرافية والأساطير في أغلب قصصه وخاصة في قصة (حلم الماء) التي نُشرت في مجلة (الأقلام) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة عام ٢٠٠٠م .

نشر مجموعته القصصية الأولى (فرصة لإعادة النظر) عن دار الشؤون الثقافية في بغداد عام ١٩٩٩م . ثم نشر روايته الأولى (عدسة الرؤيا) عن الدار نفسها عام ٢٠٠٠م التي لفتت انتباه القراء وقد كتب عنها أغلب النقاد والكتاب على أنّها استلهام للرؤيا واستحضار للحلم ، ذلك الحلم الذي يعيد ترميم جسد الذاكرة المعطوبة ، الذاكرة التي طمرت مع رفاة الشهداء الذين سقطوا صرعى في أرض الحرام ، وأولئك الذين غيبتهم يد المنون ، ظلوا عالقين في جسد الذاكرة .. إلاّ أنّ رواية (عدسة الرؤيا) أقامت بتخليق بنية افتراضية / مكانية / مخلقة هي عدسة الكاميرا التي أصبحت البؤرة المكانية ، تلك التي أعادت ترميم هذا الجسد ، فأوحت لنا أنّها الصحراء التي تركت وراءها آثار عباراتها المتناسلة ، وعلى هذا الأساس جاءت الرواية في استحضار أرواح الأصدقاء وإعادة الذاكرة المفقودة . حتى أنّ أحد النقاد علق عليها قائلاً : إنّها عبارة عن كتابة سيناريو فيلم كبير وثّقت فيه وقائع الحروب المدمرة، تلك الحروب التي زعزعت اليقين وكشفت عن المسكوت عنه وأخرجته من تحت الردم ، إنّها بحق كشف وتعرية النفس الإنسانية وهي تواجه الموت .

ثم نشر مجموعته القصصية (مدينة الزعفران) عن مكتب مدى – بغداد عام ٢٠٠١ م ، وأعيد طبعها في دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد عام ٢٠١١م ، هذه المجموعة التي رفضت الإنضواء تحت أي خيمة تجنيسية وعدّها الكاتب سيرة مدينة ، عبارة عن إرتحالات في الزمان والمكان . قام القاص باستثمار الرؤيا فنيًا في وحداته القصصية ، بينما نرى اتخاذه من صيغة (الكتاب / النص) وعاءً جامعًا لمتوالياته - بدلًا عن مفهوم (المجموعة) التي تضم في داخلها قصصًا متفرقة - هو كسر السياج التأطيري و الانفتاح على متواليات أخرى تأخذ طابع النسق التكويني لبنية افتراضية هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى إنّ صيغة (الكتاب / النص) تقترب من المستوى المعرفي إذن على مستوى التشاكل الفني/ المعرفي يبدو لنا (الكتاب / النص) عبارة عن وحدات قصصية متنامية في تفعيل الحدث الدرامي على تشكيل (بُنى افتراضية) قائمة على أنقاض عالم حقيقي . والقارئ حينما يتتبع مثيراته المعرفية الموجّهة نحو تشكيل هذا المجال الشبحي / المخلّق بصفته البنية الافتراضية لإحتواء عالم النص ، فإنّ هذه البنية هي (الجين المعرفي) الذي يعدّ النواة الإنشطارية لخلق متواليات قصصية تتداخل فيما بينها بالتنافذ الرؤيوي ، لذا فإنّ هذا (الجين) يفتح سجله المعرفي لإستدعاء مواد أولية من خارج المتن ليتم التلاقح معها معرفيًا . أي بمعنى آخر إنّ القاص إستخدم نوعًا من التناصات على مستوى التشاكل الرؤيوي مع واقعة (غدير دم / حصار المدينة) ، من أجل أن تقوم المدينة بدفع الجزية إلى الوالي العثماني. وكان هذا في (٨) ذي الحجة من عام- ١٢٥٨هجرية ،الموافق١٠/ يناير من عام ١٨٤٢م . و قد استمر الحصار لأيام معدودة تمّ في نهايتها إلقاء القبض على زعيم المتمردين (إبراهيم الزعفراني) من قبل قائد الحملة العثمانية (سليمان ميراخور) الذي أحدث ثغرة في أسوار المدينة نتيجة القصف المركّز من مدافعه الموجهة نحوها .

وفي هذه المدّة بالذات أي ما بين القرن الماضي وعتبة دخول القرن الجديد ، دخل القاص والروائي مرحلة جديدة في كتابة النص ، وعدّ النص بالنسبة إليه هو كتابة المغامرة ، تلك المغامرة التي تبحث عن ممارسة الذات في تحقيق هويتها وإثبات كينونتها ، بين أن تكون أو لا تكون ، فأصبحت الكتابة عنده قضيته الأساسية وشغله الشاغل في إعادة أسئلته الذاتية وتحويل الأنا – إلى أنا كونية ، تحاول أن تعيد صياغة عالمها غير اليقيني ، وعندما أراد أن يمنطق هذا اللايقين كتب رواية نص (كوربابل) التي صدرت عن منشورات الإبداع الذاتي – بغداد عام ٢٠٠٨م فأحدثت ضجة في الوسط الثقافي ، وفي إثر ذلك نشر هذا النص في مجلة (الكلمة) الإلكترونية رئيس تحريرها الناقد العربي الكبير صبري حافظ وقد ترجمت إلى اللغة الإنكليزية على الموقع نفسه .

في رواية نص (كور بابل) قام بنسف الخصائص المميزة للمؤسسة التجنيسية وخلخلتها من الداخل . لذا يمكن أن نعدّها كتابة المغامرة أو مغامرة الكتابة بأفق جديد في المدونة العراقية الجديدة ، في تجربته هذه راح جسد النص ينمو ويتوالد عِبرَ أركيولوجيا معرفية ، عززت الجهاز المعرفي



للـ(أنا) حتى تحولت إلى هامش / أو ملحق ينضاف إلى النص ، فانبثقت الذات وهي تكتب يوتوبيا المكان عبرَ إرتحالاته المتعددة في الزمن مُخلّقاً من خلالها يوتوبيا مدينة طمرت تحت طبقات الكاتب المعرفية . فالنص يقرأ دفعة واحدة و بدون إنقطاع، وهذا النمط من السرد ينفتح على مشاعر السارد، وما تنتابه من حالات يأس وإنكسار أو إحباط، أو أستدعاء الحلم ليكون جزءًا من ذاكرة النص، وهو كثير التعرجات والإنقطاعات، والإحالات، أي بمعنى أنّ فلسفة النص قائمة بإحلال المفارق الإنساني محل اللامتناهي الإلهي، وهو النمط الذي تكون فيه عين السارد على مسافة واحدة من جميع الأشياء التي يستدعيها ليقوم بمساءلتها تاريخيًا واسطوريًا فاضحًا ذلك المسكوت عنه أو اللامفكر فيه، وتصبح الشخصية هامشًا ينضاف إلى النص، لأنّ خطاب الرواية يتمركز حول رؤية السارد الميتافيزيقية، وهذا النوع من السرد يجعل النص عبارة عن حفيرة أو وثيقة نفسها.

ولم يتوقف القاص والروائي عباس خلف علي ، فقد أكمل رواية نص آخر بعنوان :(إعترافات من ذاكرة البيدق) ، جاء هذا النص معززًا للطروحات الفكرية والمعرفية التي تشغل بال الكاتب ، وأهمها هي حفرياته المعرفية التي راحت تحفر في الطبقات السفلى من ذاكرة المدينة الغائبة (كربلاء) فاضحًا بعض مضمراتها المختبئة في العقل الجمعي ، وكما أراد الكاتب ، هي استحضار الذات فيها لتطلق أسئلتها المربكة ، الأسئلة المصيرية التي تواجه هذا الكائن الضعيف وهو يواجه أبشع التاوباوات التي تفرضها قوى مركزية متحكمة به ، والرواية معدّة للطبع في أحدى الدور العربية .

إنّ كتابات القاص والروائي عباس خلف علي لو أردنا تفحصها عن كثب ، لتبيّن لنا أنّها محاولات تدخل في مجال حفرياته المعرفية التي كونت جهازه المعرفي الخاص على تكوين نسق إشاري خاص به . والقاص قام بتوظيف الأساطير والحكايات الشفاهية والنصوص الفلسفية والتماهي معها ، كل هذا جعل من القاص أن يقدم نصه بصفته حفيرة ، وإنّ النص لديه ما هو إلّا وثيقة نفسه . في لقائنا الخاص به طرحنا عليه جملة من الأسئلة المعرفية :-

م . ع النصراوي /

ثمة أكثر من عباس خلف علي ، في القصة القصيرة ، في الرواية ، في المقال النقدي ، وفي الدراسات السينمائية ، ولكن دائمًا عباس خلف واحد ، هل يمكن أنْ نعدّه الأصل الغائب الذي ينشطر على نفسه ..؟

عباس خلف / تبدو الاهتمامات التي يمارسها الكاتب لا تقف عند عتبة معينة , إنّه البحث الدائم عن الصورة الغائبة والمتماهية مع الأشياء , تلك الصورة المتخفية عن الحقيقة , ولكن لها جذور الحقيقة في الواقع , نوع من التنكر الذي يحفزنا للبحث عنه أو للتواصل معه لمعرفة تكوينه الفني المتجسد في لغة الصورة السينمائية أو في البعد الإستراتيجي للنص الإبداعي الذي يراهن على امتلاكه وثيقة زمنه , تدعنا هذه الحركة أن نلاحق أفلاك النصوص فضائها , عوالمها , تحرياتها , هندستها , هي بالتأكيد لم تجر كما يشتهي التلقي , هي عوالم غير مستقرة في ذاتَها تبحث عن مجال لا يمكن تحقيقه , ولذا تستدعينا النصوص إلى قراءة جديدة محايثة نختبر من خلالها معرفتنا الإجرائية إزاء ما نقرأ , إنّها ببساطة إعادة إنتاج المقروء في ضوء ما تجسده حقيقة النص , هذه الحقيقة التي يسميها بارت الزئبقية المتموجة غير الثابتة , أنت في نهاية المطاف تحس أو تشعر بمتعة الدوران في فلك المعاني تلك التي أطلق عليها الجرجاني بالمائزة , أي تتحول من إشارتها داخل اللغة إلى خارجها , نعود إلى فحوى السؤال , لست مسرورًا في الحقيقة

من فكرة التشعب في متون الأجناس بقدر شعوري بغواية الأشياء , ثمة مبرر لي ولك وهو أننا بقدر تعلمنا من النصوص في قدرتها على التخفي والمرواغة نحاول تلمس طريقنا إن كنّا فعلاً نتعلم أم أنّنا في طور الإعداد لهذا الفهم وفي كلتا الحالتين تأخذنا غواية النص إلى أبعد من حقيقته ولا أدري إن كنّا في ذلك محقين أم لا , ولكن أعتقد أنّ دافع التواصل مع الأشياء يبرر لنا أن نبحث عن الذات التي تمارس حضورها من خلال النص والنص هنا واقعة مستقلة تمتلك حقيقتها كما يراها البنيويون بينما التفكيكيون يقولون أن لامكان لقول الحقيقة من دون مجاز في حين يمارس النقد الثقافي بحثه عن العلامة التي قال عنها بيرس وجودها في النسق يحفزنا على التفكير , ومع كل ذلك نلاحظ أنّ النص مرجع أساسي لانتشار المعاني وتعددها وفي ضوء هذا الفهم إجترحت بكل تواضع على قراءة النص السينمائي بعد عملية التحويل إلى السينما التي بالطبع تختلف عن الطريقة الانعكاسية المتزمته بمجريات النص الورقي , القراءة الجديدة تدعونا إلى فهم النص كحادثة وكيفية التقاط السينمائي تلك الواقعة النصية من تكوينها الخام في رسم ملامح الرؤيا التي تجسد الواقع الجديد في الشريط , وبهذه الطريقة كنا نعالج أفلام فيللني وكيراساوا وبازولوني واندريه فايدة ويوسف شاهين وأسامة فوزي ومحمد راضي والآخرين , وهذا مايجعلنا كذلك بمواجهة ما نقرأ لكونديرا وباولو كويلو و نتالي ساروت وكونزو بورو أوي وماركيز وهاروكي موراكامي ويوكيوميشيما ومحمد خضير وأدور الخراط وجمال الغيطاني ومحمد برادة والطاهر وطار من دون أن نغفل كتابات مثل (مزيفوا النقود) لأندريه جيد، و(الألحان المتقابلة) للدوس هكسلي، و(بين مدينتين) لجويس، و(الأشارة القرمزية) لهناتبل هوثرن وغيرها من الأعمال التي تشدك إلى طبيعة المصائر , إنّك بإختصار في دوامة البحث عن وسيلة تسكن من روع هذا العالم الذي يستفزنا في كل لحظة .

م . ع النصراوي /

لقد شيدت مدينة الزعفران على أنقاض مدينة قابعة في قلب التاريخ ، يمكن أنْ نعدّها المحطة الأولى التي خرجت بها عن السائد والمألوف ، والتي امتلكتْ



منظومة معرفية خاصة بها ، كانت بمثابة خروج الذات عن نفسها ، ذلك الخروج الذي انبثق من الصراع القديم ضد الجديد ، القديم الذي دائمًا ما نلاحظه يسكن سماء عباس خلف علي ، القديم الذي ترك (أصله) وأصبح فيما بعد متأصلاً مع نفسه .. هــل(مدينة الزعفران) أصبحت ذلك(الأصــل) الغائب ..؟ تنسخ الذوات نفسها ، بينما المكان ينبثق من داخل الحدث الدرامي كبنية افتراضية وهمية / مخلَقة ، هذا المكان / المخلّق أصبح جزءًا من (يوتوبيا الزعفران) ، تلك اليوتوبيا التي تتولد وتنشطر على نفسها كمتواليات أو حدات قصصية ، وأنت ترفض الانتماء إلى أي خيمة تجنيسية ، وقراءتنا لهذه اليوتوبيات أصبحت جزءًا من خطاب الذات تجاه العالم ، أي بمعنى آخر هل يمكن أنْ نعدّها الغطسة الأولى نحو اللاوعي في تشييد هذه (اليوتوبيا) ؟ أراك دائمًا في هذا العمل تسكنك الأرواح قبل الأشياء ، هل أنت تكتب تمرينًا ذهنيًا في استكشاف تلك اليوتوبيات الحلمية

كي تقتحم اللاممكن ..؟ اللاممكن الذي أصبح بفعل التدوين ممكنًا في تشكيل فضاءٍ إشاري متلبسًا آثار مدينة قابعة في قلب التاريخ .. مدينة الزعفران إنْ جاز لي القول تعدُّ وثيقة نفسها ، أو الحفيرة التي تقدم نفسها بوصفها وثيقة نفسها .. الوثيقة التي عززت منظومتها المعرفية ، تلك المنظومة التي كونت قوانينها أو سننها ، ذلك الذي شكل الفضاء المتخيل ، حقيقة اللاواقع .. هل أنتم هنا

أخرى , وإنّما بما نعتقد أو نتوقع أنّه يلبي طموح النص , ولذا كنت أحترز لا بل أحذر من إشكالية مركبة يحل فيها التاريخ مكان النص و يصبح النص هو التاريخ وكأنّ ما يعني التاريخ يمكن أن يلائم النص , كما نرى في أغلب الروايات التي تتعامل مع التاريخ كبنية وثائقية لا بنية قائمة على فعل دلالي , ولا نريد أن نجرد الروايات التي تتعامل مع هذا المنطق فهي معروفة في تجاهلها المعايير



حولتم الوهم إلى حقيقة ، وأخترقتم الثنائية الميتافيزيقة ، أي بمعنى آخر إنّ عباس خلف علي بدل أن يقوم بفوز الحقيقة مبرهنًا عليها ، قام بفوز اللاحقيقة ، حقيقة الوهم الذي سكن البنية الاجتماعية ، ذلك المطمور أو المسكوت عنه في العقل الجمعي للمدينة..؟

عباس خلف / سؤالك يأخذ أكثر من احتمال , ولكن علينا بأن لا نجازف بإمكانات المرويات التاريخية الشفاهية منها والمدون، وعلينا أن نصغي إلى ممكنات النص التي وفرت لدينا التصورِ إزاء الحقيقة أو الواقعة أو التاريخ , نحن أحيانًا نكون ضحية لهذه الأشياء ليس لعدم دقتها أو صوابها هذه مسألة الفنية بينما الحقيقة هو يمكن للنص أن يكون وعاء التاريخ في حالة إخضاعه للتشذيب والهندسة الشكلية وخلق مثابات بين الواقعي والمتخيل ولو أخذنا رواية حرودة لطاهر بن جلون لوجدنا أنّ طنجة حاضرة بقوة رغم تكبلها بتاريخ الاستعمار ولكن بقيت حرودة مجنونة تبحث عن شفاء منه , أو لعبة النسيان لمحمد برادة التي تخطيء من ينسى آلام ومآسي الحروب وهي ما تزال تستفز أركان علاقات العائلة،وهكذا نجد يوكيو مشيما في تجربة الخصوبة كان منتج أفكارٍ عن مأساة هيروشيما وكانازاكي , وهذا يعني أنّه لا توجد حياة من دون تاريخ ولكن كيف يكتشف الأدب عما وراءه فيرى





في باطن الأشياء المعنى الغائب في ظاهرها وهنا يمكن أن نشير إلى اللغة الباحثة عن ما يحف بكل ذلك من تصورات وإيحاءات تخلق للنص فضاءً أوسع من الحقيقة التي ولد منها ، وعلى هذا الأساس تحملت مدينة الزعفران الوقائع التاريخية ليس بمنطقها الذي دونت فيه أقصد التاريخي تحديدًا , بل في مدى تأثير ذلك على فاعلية الكتابة لأنّنا أمام أمرين هما الافتراض والحقيقة وكلاهما يحتاج إلى مبرر للحضور والانتقال , في لعبة إعادة صياغة التجربة وبالمناسبة فإنّ كل نص يُعد وثيقة ؛ لأنّه يدل على نفسه ويستدل غيره عليه كما في مقولة هيدجر ولكن تبقى فاعلية القراءة أيضًا طرفًا في معادلة الأدب / الإبداع بوصفه يحمل تجليات التلقي ومن خلال هذه النقطة بالذات يكون مركز التقاء أزمنة الخطاب التي أشار إليها منذر عياشي في كتابه – الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – حركية الوظيفة والأداء والآلية , وبهذا التركيب المنوع بين أزمنة الخطاب سعت مدينة الزعفران كغيرها من السرديات العراقية الحديثة أو العربية إلى النفور من التقليد النمطي الذي يحتمي بطريقة منجذبة نحو المبنى الحكائي اعتمادًا على الحدث التتابعي كي لا يستلب المبنى الدلالي كقيمة فنية في إيحاء الصورة , ولذا هي ليست عملية رفض التجنيس من أجل أن لا تكون غايتها غير واضحة بل تبقى النصوص في رؤيتها منحازة لتشكلاتها الأصلية ولكن بعلاقات مختلفة من المثاقفات التي ينتج بها النص , وأستطيع أن أختصر لك قول محمد مفتاح في هذا الصدد , من أن النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة , وعلى هذا الأساس ينتج النص في إطار بنيات ثقافية متعددة يتشكل منها الخيال , الحلم , الواقع , الخرافة , الأسطورة , الجن , فضلًا علىالبيئة والمكان وغيرها من المواد التي تدخل في تجربة النص .

م . ع النصراوي /

في رواية – نص (كور بابل) نلاحظ الخطاب المعرفي قد طغى على البنية السردية بأكملها ، وتم اختراق السياج الآمن لتأطير النص ، وأصبح ذلك الخطاب منفتحًا على عوالم عدّة ، بل أصبح أكثر تشتتًا ومجزءًا ومتشظيًا ، هل يمكن القول أنّ هذا الخطاب أخذ يلاحق الأمكنة الافتراضية ، بحيث أنّه راح يحاكيها من داخل النسق المعرفي نفسه ، حتى أنّ هذه الأمكنة أعطت سمة التساؤل الفلسفي لخطاب لم يولد بعد ، أو يمكن أنْ نعدّه ذلك المقول الذي لم يُقل بعد ، أو بتعبير ميشيل فوكو ذلك اللامفكر فيه ..؟ أي بمعنى إذا ما حاولنا قراءة ذلك اللامفكر فيه في خطابكم المعرفي ، هل يمكن قراءته بـ(درجة العنف) ضد كل ما يمكن أنْ نسميه السياج الآمن الذي يحيط بالشيء . ذلك العنف الذي يقوم على تفكيك بنى الواقع ، ولكن ماهو الواقع في رأيكم ..؟ هل هو ذلك الغريب الوحشي الذي لا يمكن اقتناصه ، ذلك العائم الذي لا يمكن تحديده ..؟ ذلك الذي يتشكل في فراغ العقل ، أو ذلك الذي لا يمكن حسمه ، ذلك الذي يمثل الشيء ولا يمثله ، الواقع بين الداخل والخارج ، هل يمكن أنْ نقرأه بعدّه (عتبة الذات) التي لم تتعرف على نفسها ..؟ هلَ الواقع الذي تصبوا أليه يبدأ من نقطة وهمية يمكن من خلالها أنْ نشكل أية يوتوبيا .. ولكن هل (كور بابل) هي يوتوبيا اللاواقع، التي رسخت (عنف) الذات تجاه نفسها، ولكن أرجو أنْ تفهمني أنّ كل الذي تريد أنْ تقوله هو شيء لا يوجد ، شيء معلق في الخطاب ، لا يمكن الاقتراب منه ، وإذا ما أمكننا دخوله ، فهو ليس بالأمر السهل ، ثمة حدود تمنعنا من الوصول إلى تلك (اليوتوبيا) / الحلم ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يتعلق بسرد معرفي يخترق التاوباوات التي فرضها المجتمع على الإنسان الفرد ،فإنّ الإنسان الذي ينبثق من داخل (كور بابل) يعدُّ غريبًاعن كونه المادي ، الجسدي ، متجهًا مع اندماج الروح مع الذات في آن ، وإذا ما كان هذا الذي نقوله ، يمثل لنا الاتجاه الغنوصي ، فإذن (كور بابل) هي خدعة ما دامت منبثقة من رحم هذا التوحد مع الذات ، وإذا ما كان هذا ينطبق على نص (كوربابل)، ألا تلاحظ أنّ خطاب الرواية المعرفي فيها يشكل إشكالية وجودية للمؤلف الضمني الذي هو الوجه الآخر لعباس خلف علي ..؟ ، فإنّ استحضار هذه الذات الغريبة عن عالمها التي تطلق أسئلتها المربكة اتجاه أشياء هذا العالم ، يعد بالنسبة إلى قارئ النص هو كيفية اختراق ذلك السـياج الآمن الـذي يحيط بـ(كوربابل) أمام الوافدين إليها .. هل هي كـ(المدن اللامرئية) التي شيدها قبلاي خان مدن معلقة في الهواء ..؟ افتح لنا نافذة للولوج إلى ذلك العالم ..؟

عباس خلف / لا تقف المسألة عند المقولات




المطروحة وإن تعددت أو تفاوتت فيها الآراء , لأنّها بالمحصلة هي فعل من أفعال القراءة , تريد أن تبني توافقاتها في ضوء عملية التخاطب أو استخدام ضرب من التصور , في مواجهة النص , بينما الحقيقة أنّ النص لا يمكن أن يكون سوى – تمرين كتابة – وماذا يريد التأويل أن يقول فهذا يعود للمؤول نفسه في تجسيد عبارته وهو ما جسده هيرش الأمريكي عندما قال: إنّ النص لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب التلقي أن يوجده , إنّ رواية كور بابل , كانت مادة التمرين الأساسية لكتابتها هو



استنطاق مادة الحكاية الأصلية , خميرة الماضي لمدينة مهجورة لم يكشف وجهها الحقيقي الراسب تحت طبقات عميقة , إذ أغلب من كتب عنها إنّها قصبة نائية ربما من ضمن القرى الواسعة لمدينة بابل الأم , هي لم تكن خاضعة لخرائط الحاضر بل هي ربما من زمن غابر اندرست معالمها ولم يكن شاهد عليها غير بقايا زمن , فعملية الاستحضار لها تشبه طقوس محضر الأرواح لأنّك سوف ترى كل شيء من دون أن تستطيع أن تلمس شيء , في هذا العالم تتشابك أحاسيس الماضي والحاضر بكل مكوناته الأسطورية , السحرية , الغرائبية ,التي يستلهم منها الخيال والحلم كقوة مضافة للسفر والتجوال في الأقاصي البعيدة ومن أجل أن تحقق سعادة النص , عليك أن تدرك أنّ المسافة ليست طبيعية أي تحتاج إلى بعد ثالث يدون مايجري في مناطق السفر ,ولذا اجترحت الكتابة أن تكون الأفكار وسيلة للتصور وهي كما يقول النفري عين الغيبة وعين الرؤية , وتتحمل مجسات الواقع غير المنظور في لعبة المتاهات والأسرار الغامضة , من دون أن يعترضها سؤال عائق , تنتهك , تعوض , تفسر , تحلل , تتداول في منعطفات مدينة تنهض وكأنّها تشيد كونًا يركن في العقل قبل الأوان , موجودات حلمية كأنها واقع , وهكذا يتم التخاطب عبر التخاطر الذي يستوحي من الوهم أدوات وآليات البناء , هذا البناء الذي هو مكتوب في روح المدينة المنسية التي ليس لها سجل زيارة كالمدن , ولكن هو موجود في سرها , ولذا تنطلق الأفكار باحثة عن ذلك السر الخفي المتماهي في العمق الذي تحول إلى سفر أبدي في السؤال ذاته , هكذا تتحول المدن الغائبة إلى غائية أسئلتنا , إنّها جزء من كيان مفصول عن الحياة تحاول الكتابة أن تعيد ترتيب لوحة الزمن فيه , تحاكيه عبر سلسلة من الموجهات التشكيلية , السينمائية , التاريخية , المعرفية , بحيث تنفتح اللغة على فكرة الممكن الذي يحتمل الوجود في المعنى والإيحاء , وهي فكرة اشتغلت عليها السرديات العربية مثل رامة والتنين لأدور الخراط البراري والحمة لإبراهيم نصر الله وعراة في المتاهة لمحمد عبدالمجيد والرحيل لطاهربن جلون وضباب في الظهيرة لبرهان الخطيب والزمن الموحش لحيدر حيدر وغيرها من الرواياتٍ التي تشيد أدبها في المناطق نفسها انطلاقًا من عبارة لوكاش التي تقول بأنّ النعيم لا نمسك به إلّا في أعلى درجات الوهم, للتعبير عن الصورة التي تشكلت في أذهاننا , تلك الصورة هي وسيلتنا في أرواء النص بالحكايات,

فنص كور بابل ملتقى نصوص مهاجرة تستكمل بعضها بعد أن تنكشف حجب الرواة الذين أخفوا ما كان يجب أن يصرحوا به , ومن حق النص المعقب أن يلج ممرات وأنفاق مقفلة وغير منتهكة ليس لغاية التوظيف الفني لها بل تتعدى هذه الأشكال إلى ممكنات أخرى لامناص من مخاطبتها ومحاورتها هي ببساطة انفتاح حلقات التصور على الأشياء غير المرئية ,فأنا أعتقد أنّ المدن المكشوفة لم تكن ذاتها في الواقع , وهذه ظاهرة ليست آنية ونحن نكتشفها الآن بل هي الحقيقة التي يحاول النص أن يحايثها ويجاورها بأساليب متعددة , فالنصوص غالبًا ماتكون انتهازية في استغلال البؤر الغامضة والفجوات المندسة بين الواقع واللاواقع ربما هي تمنحنا صورة جمالية متسلطة على أذواقنا وتغرينا , ولكنّها تخفي عالم من السرد المتواري غير الظاهر بتشكيلاتها ورموزها، عند الناس بغض النظر عن الانتماءات العرقية أو الدينية والاجتماعية , وعلى هذا الأساس أتذكر مقولة الشاعر ياسين طه حافظ مترجم مدن لامرئية من أنّ كالفينو لم يقم تناصًا حرفيًا مع قبلاي خان هذه كتابة , الإبداع صيرورة الكائن المستمدة من طاقة المتخيل في تحقيق المعنى المؤثر في ذات الواقع , وشواهد هذا التماهي يمكن أن تراه واضحًا مثلًا في العملات الورقية أو في خلفية بعض أغاني الفيديو كليب أو في إكسسوارات الحياة اليومية التي نكتشف من خلالها الأبعاد المجسدة لظروف التحويل أو التبديل , هي ذات الصنعة في تركيب الصور , إنّنا بحاجة دائمًا إلى طبيعة غير ساكنة تستوعب ما يشغل النص من جهة وما يمكن أن يحفز من آليات التلقي من جهة أخرى , وهذا لا يتم إلّا عبر وسائط متعددة ومتداخلة تشمل أغلب المعارف والعلوم التي يمكن أن تساهم في تفعيل تصوراتنا بخزين من المعلومات التي تضاهي طبيعة ممارساتها المعلنة ونحن بدورنا يمكن أن نرفد الواقع الجديد للنص و نعمقه في شكل الكتابة ونوعها وأهميتها لأنها سوف لا تنشأ من الفراغ, وبالتالي تبقى عملية الكتابة تبحث عن راهنية وجودها بمدى حقيقة التأثير والتأثر لاسيما ونحن ندرك أنّ الأعمال التي لفتت إنتباهنا هي من حركت فينا جذوة الإحساس فهل نحن جادون لبلوغ هذه الحقيقة .

م . ع النصراوي /
ثمة مقولات شتى اجتاحت الخطاب المعرفي عمومًا ، ونحن نلاحظ أنّ بعض هذه المقولات قد دخلت في نسيج الخطاب المعرفي العربي ، وبما أنّ خطابنا هو خطاب ميتافيزيقي ، فهي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من هذا الخطاب ، بل راحت تدعمه في جميع محافله واهتماماته الفلسفية ، حتى أصبح قانون الثالث المرفوع الهيغلي ، ذلك الذي قام بترسيخ الثنائية الميتافيزيقية .. يُعدُّ أحد أسسه المعرفية ، القانون الذي يقوم بفوز أحد طرفي هذه الثنائية ونفي الطرف المقابل لها ، وأصبح هذا الطرف الفائز يُعدُّ المدلول المتعالي الذي يمثل ذلك الواحد المطلق .. أي بمعنى أنّ هذا المدلول دائمًا ما يعطي الأحكام المطلقة .. هذا هو (النفي الهيجلي) الذي أصبح أحد أساسيات الخطاب الميتافيزيقي مثل (الحقيقة والوهم) (الخير والشر) أو (الأخلاقية واللاأخلاقية) ، (الظلام والنور) و (الكتابة والكلام) وقد فاز أحد طرفي هذه الثنائيات على الآخر حتى قام بنفيه والحلول محله .. في خطابكم المعرفي هل قمت باختراق هذه الثنائيات وكشفت عن المستور المتخفي في المقول الذي لم يُقل ..؟ أوهل قمت باختراق هذا السياج الميتافيزيقي الآمن الذي يحيط بجميع التاوباوات المحرمة وذلك بنفي (النفي الهيجلي) نفسه ..؟ في موضوع التأويل هناك ما يسمى بـ(التأويل المتناهي) ، ذلك الذي يستقر على حالة معينة ، يكون فيها (المثير المعرفي) الأخير الذي هيئ من سلسلة التأويلات ، يُعدُّ بالنسبة لنا هو الغاية النهائية لإغلاق النسق ، وعليه هو الذي يحدد بحدود معينة وينتهي عند غاية معينة .. وطبعًا هذا ما ينطبق على نشوء الحضارة ورقيها ، وذلك استنادًا إلى فكرة الحدود. فالشيء الذي يمكن تحديده في الزمان وفي المكان ، هو ذلك الشيء الذي يمنح طبيعة الامتلاك وحجمه ، تمامًا كما تطمئن نفوسنا على تحديد (مثير معرفي) يُعدُّ الغاية النهائية لإغلاق نسق الأدب ، ونحن إلى هذا التصور استندنا إلى فكرة التأويل المتناهي لـ/ طيف (المنطقة المقدسة) . إذن يمكننا القول: إنّ التأويل المتناهي ، يُعدُّ مغامرة تأويلية، فالإحالات محكومة بنقطة بداية ومتجهة نحو نهاية معينة فُرضت من قبل المؤوّل . إلّا أنّنا نرى من جهة



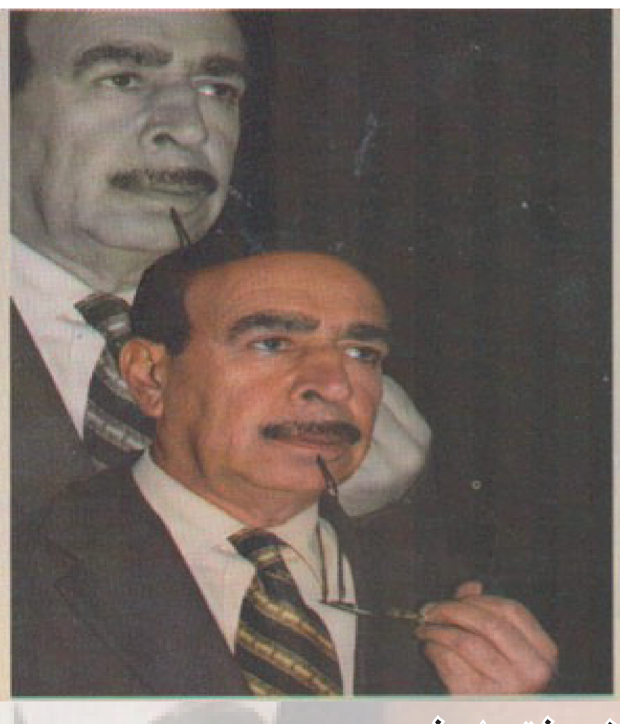
أخرى أنّ التأويل اللامتناهي أو التأويل المتعدد، يقودنا إلى تدمير الخطاب الميتافيزيقي الذي انبنى عليه خطابنا المعرفي العربي برمته .. أي بمعنى أنّه يقوم بتدمير المبادئ الأساسية للفلسفة العقلانية الذي شيّد في إثرها الخطاب المعرفي في القرن الرابع الهجري ، الذي أحدث انعطافا في مسار تلك المعرفة ، فمغامرة التاويل المتعدد تقوم بتدمير (الهوية) أي إنّ (أ) = (أ) ، ومبدأ (عدم التناقض) أي يستحيل أنْ يكون الشيء (أ) ولايكون (أ) ، ثم مبـدأ (الثالث المرفوع) أي إنّ (أ) إما صحيحة وإما خاطئة . وهذا يؤكد لنا أنّ التاويل اللامتناهي يجعل كل الأفكار صحيحة حتى وإنْ تناقضت فيما بينها ، لذا نحن نقوم على إنتاج (مثيرات معرفية) جديدة مادام هناك تأويلًا متعددًا .. في (كور بابل) التي هي حصيلة خطابكم المعرفي هل قمت بتدمير هذه المبادئ الثلاث ..؟

عباس خلف/ اعتادت النصوص أن تكون بمنأى عن أي هيمنه مسبقة , هي معنية ببناء أنساقها قبل كل شيء , تأتي فلسفتها من تطور حركتها الضمنية القائمة على خصائص النص ومرجعياته،إنّها ثنائية لا يمكن للأنساق أن تنحاز في العمل الإبداعي إلّا لهما لما فيهما من تصورات أساسية لبناء النص الفني / الإبداعي التي تتمثل حسب تعريف سعيد يقطين بالتفاعل النصي والبنية السيسيو نصية أي جيولوجيا المعرفة على حد قول بارت وفي ضوء ذلك تبقى النصوص محركًا فاعلًا في إطار بنيات ثقافية متعددة ذات علامات مختلفة يمكن أن يفك رموزها التلقي ويعاد إنتاج صياغتها فكريًا ومعرفيًا وتأويليًا , ماأريد قوله:إنّ معرفة المنتج الإبداعي بطرق هندسة العمل المستوحاة من المنجز الفكري لا يفترض أن تُهمل لأنّها تدخل في صلب الموضوعات ذات المرجعية , ولذا لا يخلو النص الحديث منه, وبهذه الحالة لا تكن العملية فيها هيمنه وإنّما هي ذات منافع مشتركة , تغذي بعضها بعض بصور مختلفة عن هذا الوجود المعقد والمتشابك الأدوار والمصالح وهذه الصور تحدثت عنها أنت في دراستك الرائعة طيف المنطقة المقدسة , فذهنية التأليف/ حلقة من حلقاته الأثر ويمكن وصفه بمعناه الشامل مثير معرفي يتجه لكل صوب وحدب , الاستثمار والاستلهام والتصور , وهو مختلف عما يشار إليه بأنّه التأويل المتناهي عند بعض الفلاسفة مثل هيدجر و كانت وهيجل وتوما الأكويني وغيرهم, وهكذا يتحدا النص ضروراته التي تعتمد على راهنية تماثله مع الإشارات المحملة عنه , وبهذه الحالة تتحدث النصوص عن إطروحتها كأداة تهب غيرها مخزونها , وفي هذه الناحية يجري مشابهة النص بأنّه يتسامى مع دور الفلسفة والفكر والمعرفة , وأنا ـ باعتقادي ـ أعدُّ هذا الوصف ملائمًا لدور النص ولاسيما أنّ الحضور الروائي الآن يبدأ من حيث حجمت الأجناس الباقية أو تراجع شأنها في ظل تقنيات العصر وإغراءاته المتعددة والمتنوعة مما سهلت عملية التخاطب والتشاور والحوار , وهذا ما يضع النص الروائي موضع السؤال الذي اختارته الفلسفة أو الفكر في تواصلها الحي إزاء البحث عن المخفي والمتواري، أمّا جدلية النص الهيجلي الذي ورد في السؤال فأعتقد أنّ هذا يخص الجانب الفكري لأنّ جدلية النصوص وإن كانت تلتقي مع فلسفته في المثالية الجمالية وهذا لا يعني أنّها (أي النصوص) لا تعتني بهذا النزوح , إنّ الجدلية القائمة على البعد الميتافيزيقي كالأديان مثلًا تختلف عن أصحاب الفلسفات المادية وهما في الحالتين تعبير عن الفكر على الرغم من تباين مواقفها فلو أخذنا عالم بايلوجي ليشرح لنا عن نمو الكائنات كالذي حصل مع دارون في نظرية التطور , إنّ العلم لا يلتقي أبدا مع المثالية ولا الميتافيزيقية إنّه يجسد الطريقة العلمية كسنّة تحافظ على ديمومتها بالتقائها مع فكرة التطور البحثي المستند إلى نظرية المعرفة وكل العقول التي تنتج لنا مقدارًا من العلم هي قائمة على حصيلة الفكر العلمي الذي يعد المحرك أو الروح للحضارة الإنسانية , أما أنت في النص لا تخشى التأويل أبدًا , ومن الإشارات المهمة التي وفرها لنا عالم السيميائيات - امبورتو ايكو- هي قدرة النص على تجاوز محظوراته , كيف تقرأ العبارة, ما هي الأبعاد التي يمكن أن تَضيف لا أن تَحذف , أنا باعتقادي المتواضع , إنّك أمام عرف نصي يقتضي عليك أن تكون وفيًا له , أمّا الباقي فهو دون الوصف الذي يحتمل الضرورة , لأنّ العمل الإبداعي علامة يدل بها على نفسه بينما النقد أو حتى المجال الفكري يقوم على فكرة مسبقة

يفرض على العمل الأدبي أو غيره انطباعاته عليها, المهم , أنّ النص لا يمكن أن ينفصل عن روافد أنساقه الفكرية والجمالية والمعرفية ولا يستثني في مجال تعبيره أركان موصلاته المتمثلة بالمجاز والتورية والرمز لأنّها في كل الأحوال تحتاج الصنعة الإبداعية إلى تكثيف وتركيز واختزال، وإن كانت هذه المتمثلات لا تعني بعض النصوص التي اعتمدت الكشف أو الوضوح التام في بنيتها النصية لأنها تدرك أنّ المتمثلات إن لم توضع في مكانها المناسب وبشكل ملائم أو منسجم مع متطلبات اللغة تحول العمل برمته إلى رطانة يصعب على الآخر فهمها كما هو الحال مثلًا في قصيدة النثر التي لم تستقر حتى الآن فلاهي منضوية في الشعر ولا في السرد , نراها في حالة إرباك وهذا ما سبب لها نوع من الفوضى انعكست بالتالي على خلخلة مناطق جذب التلقي , وحتى بقية الأجناس هي نوعًا ما قريبة من هذا الوصف ولكن تبقى الحقيقة المفتوحة لمن يحسن ويجيد الصنعة .

(أشعار للحزن)

محمد علي الخفاجي



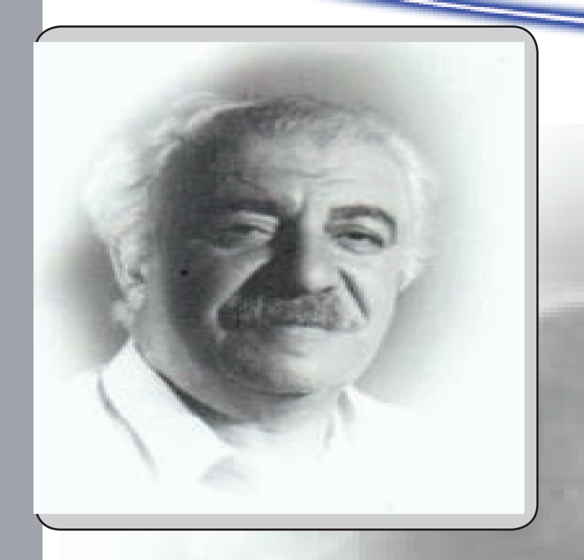
أوقفني في اليمّ .. وقال:
يا هذا .. اعلم
إن الوقت سفر
والعمرَ زجاج
والأجلَ حجر
.....
يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجر هذا المقهى
....
يومًا ما
سيبارحني الصحب
ويختار لي الموت طريقًا آخر
....
مرضي الآن
يضع العمر على نهر يجري
ويكسر شمسي في المنعطفات
....
من يُصلح شمسي بيد ماهرة
ويعيد لخطوي الوثبات
....
لم يبق لدي
سوى أحلام ناعسة
في نافذة مفتوحة
بقية أيام فيها نفحة ورد
لا أدري أين أخبئها
أو كيف أخلصها
كيف أخلص أزهارًا يانعة
من كومة عليق شائك
......
يومًا ما
سيكون فراشي سهلًا متربًا
ولن اتشكل ثانية
.....
قش الطرقات المهجورة
لن يرجع عشبًا أخضر
.....
ما يؤسفني
اني عشت على شجري
طيرًا مرئيًا
فلماذا ظل الموت يدب ورائي
بخطى صياد يتربص
حتى صرت أحاذر
بين العشبة والأفعى
......
من دس بقلبي عود اليأس
وأسلم شعري للشكوى
ومن قطر في كأسي أزهار الدفلى
......
يومًا ما
سأغادر هذا الشارع
أو أهجر هذا المقهى
ويظل الشعر ورائي
يقطر بالعطر
ويذكرني بنزيف أخضر
وليكُ ذاك
اذ لا عطر لمن لا يتقطر
٢٠١٢

*آخر قصيدة ألقاها محمد علي الخفاجي في مهرجان الجواهري عام ٢٠١٢م .





رسائل شرقية



هادي الربيعي

لماذا أحبك ؟؟

أين يكمنُ السبَبُ الذي يجعلني عاشقًا أزليًا لكلِ ذرة رملٍ فيك ؟ ولماذا لا أتوقف عن حبك وكأنّني النهرُ الهادرُ الذي لا يعرف التوقفَ وهو ينطلقُ إلى مصبهِ الأخير في بحرك الزاخر ؟؟

أحيانًا لا نجدُ الأجوبةَ الكافيةَ عما نبحثُ عنه مهما حاولنا ، ولذلك نكتفي بالإصغاءِ الى نداءات الأعماق، الى ذلك الصوت الذي يهمس بصمت نسمعهُ واضحًا في أعماقنا ، إنّكَ لا تستطيعُ أن تَكفّ عن حبِها ، لأنّها أنتَ ، لأنّها كينونتك التي لا يمكّنُ أن تكونَ من دونها ، فهي التي منحتكَ معنى وجودكَ ، وهي التي تمنحكَ هوية الإنتماءِ إلى القيمِ التي ترسخت من خلالها على الأرض .

إنّكَ من دونها لا يمكن أن تكتمل ، فعلى يديها يكمنُ سرُ اكتمالكَ ، لقد انقذتكَ من حيرة القشةِ وهي تعبرُ المتاهاة الى حيثُ لا تعرف ، تتقاذفها الرياح إلى مصائرَ مجهولة ، أمّا أنتَ فقد أدركت على يديها معنى وجودكَ ، ومعنى أن تكون كائنًا ضوئيًا يرتبط مع كائنات الأرض بعلاقة الروح التي لا تعرف حدودًا لإنطلاقتها ،

لماذا أحبك ؟؟

ما أصعبَ أنَ أُجيب على سؤالٍ قد يبدو للوهلة الأولى سهلًا ولكنه مع التأملِ العميق فيما يحيطُ بذاتكَ مدى صعوبة الخندقِ الذي توغلتَ فيه ، فما يحيطُ بكَ

من موجودات ، كلٌ منها يحملُ معجزته الإلهية ، يتبدى لكَ كم أنتَ جاهلٌ في هذا الكون , وكم أنت لا تدركُ مدياتِ الأعماق التي تمتدُ أمامكَ دون أن يحيطَ بها شيء

قد لا نرى قطرةَ الندى وهي تسقطُ برفقٍ فوق ورقةٍ يانعة قد لا نرى كيف هبطت برفقٍ وهي تحرص على أن لا تسبب ألمًا لهذه الورقة ، قد لا نرى كيفَ تزحفُ قطرةُ الندى لتنزلقَ على ورقةٍ أخرى ، وقد لا نرى الورقةَ وهي تسقطُ على الأرض لتبقى أيامًا ولياليًا من دون أن يشعرَ بها أحد ، قد لا نراها وهي تتحللُ على الأرضِ لتتحولَ إلى شيءٍ آخر يعيدُ للأرضِ رونقها وبهاءها ، ولكن كلُ هذا يحدثُ لتكونَ الحياةُ كما شاءَ لها الله تعالى ، حركةً دائبةً متواصلةً ، وتحولًا متواصلًا ، فكلُ شيءٍ في هذا الكونِ يدور ، وكلُ شيء على الأرض يدور ، فبرعمُ الأمسِ يتحول إلى ورقةٍ وورقةُ اليومِ تتحول إلى سمادٍ إلهي ينطلقُ في رحلة الجذور في رحلة اللانهايةِ ليمنحَ الأرض فرحةَ العطاءِ وبهجةَ التواصل

******

لماذا لا نرى ما يحدثُ من معجزاتٍ تحدثُ كلَ يوم على الأرض ؟؟ لماذا أخذتنا رحلةُ القيمِ المادية إلى منعطفات مجهولة حتى بات من الصعبِ العودةُ إلى الينابيع ؟ لماذا قطعنا جذورَ التواصل مع الينابيع؟؟ لماذا ابتعدنا عن التأملِ في حركة الأشياء ؟ لماذا أخذنا الصخبُ بعيدًا ؟ لماذا لا نفكرُ بما خسرنا عابرين دائمًا إلى خطايا جديدة ؟ أما آنَ لنا أن نتوقف ؟؟

****

أحبك ، مفردةٌ تزدادُ توهجًا وبريقًا كلَ يوم وكأنّها تُصقلُ يومًا بعد آخر على نارِ التجاربِ الهادئة ، أحبُ أشجارَكِ العاليةَ التي تعانقُ السماء وأحسها أجملَ أشجارِ العالم

******

أحبُ نهرَكِ الصغيرَ وأراهُ أكبرَ أنهارِ العالم ، بل أحسُ أحيانا أنّه يروي الوجودَ بما يحملُ من قيم للبشرية جمعاء

أحبُ رمالَكِ الساخنةَ التي شهدت أشرف معاركِ التاريخِ وأنبلَها مما جعلها درسًا خالدًا للبطولةِ والإنسانية والمواقف الشريفة

*****

ليس أجملَ من أن يشعرَ الإنسانُ أنّه يعيشُ بامتلاء ، والامتلاء يعني أن نعيش كما ينبغي ونحنُ نتوهجُ فوقَ أرض الله الساخنة بالأحداث والتجارب والعبر ، وليس أجملَ من أن نستوعب هذه التجارب والأحداث والعبر ، فذلك يمنحنا قدرة استشراف المستقبل بما نملكُ من فهمٍ للحاضر ولا بد لنا أن نصغي للماضي فمن يطلقُ الرصاصَ على ماضيه ، يطلقُ المستقبلُ عليه قذائف مدافعه ، ويمضي بلا جذور ، ومن يمضي بلا جذور يطوف عائمًا دون أن يستقر على دعامة ، ونحن فخورون بانتمائنا لك أيتها المعشوقةُ الخالدة، يا زهرة مدائنِ الأرض ، يا عروسَ الأرض الخضراء أبدًا بما تملكين من إرثٍ خالدٍ ، وحاضرٍ مشرقٍ ، ومستقبلٍ يفتحُ ذراعيه لكل القادمين إليك من أنحاء الأرض المختلفة

طوبى لأنّنا نتنفس بك ونحيا فيك .





أيتها الدروبُ المضيئةُ بفوانيسِ الشهادة الخالدة ، أيتها الدروبُ التي تفضي إلى الأعالي دائمًا .
نقسمُ إنّنا سوف نظلُ سائرين على دربك ما دامت الرؤوس فوق الأكتاف
نقسمُ إنّنا لن نفرّطَ بحبكَ أبدًا ، فهذا الحبُ هو الدليلُ الذي يتوغلُ بنا دائمًا إلى أعماقكْ
طوبى لنا لأنّنا نتنفس بكِ ونحيا فيك

****

يعبرُ الزمنُ بخطاهُ الثقيلةُ فوق الجميع ، حاملًا تجاربَ الأقدمين / يعبرُ الزمنُ متنقلًا بين العصور وهو يضيفُ كلَ يوم دروسًا جديدةَ وكأنّه شاهدٌ حيٌ على كل ما جرى في الماضي / ومع ذلك لا نصغي لما يقوله هذا الزمن رغمَ الكنوز التي يحملها / والخبرات المتراكمة التي صنعها ملايين الرجال عبر سلسلة طويلة من العناء البشري / ثمةَ عقولٌ عبرت وتركت أثرًا على الطريق / ثمة شعراء عبروا وتركوا أثرًا على الطريق / ثمةَ علماء عبروا وتركوا أثرًا على الطريق / وثمة صيادون اصطادوا بقواربهم الصغيرة الكنوزَ وعبروا وتركوا أثرًا على الطريق / وتلك هي المسألة .. ما الذي ستتركه أنتَ على الطريق للأجيال القادمة ؟

******

انظر إلى نجمة بعيدة وأهمس .. أتعرفين كم أحبك ؟؟ أنت لا تعرفين .. ومع ذلك أنا لا أملكُ إلّا أن أواصلَ الطريق إليكِ وقد تدركين ذلك يومًا ما ./ يكفيني أنّني أعيش بهجةَ سعادتي بك / يكفيني أن أتأمل المعنى العميق لوجودي على الأرض / يكفيني أن أعيش وكأنّني في قلب العالم وهو يخفقُ بقوة / وكلُ هذا يحدثُ بوجودكِ في أعماقي .

******

لا نعرفُ التأملَ كما ينبغي / وليس له وجودٌ في حياتنا / وحتى لوكان له وجودٌ فهو وجودٌ عابرٌ لا يتناسبُ مع أهميته / وأنت وحدك من كشف لي الرؤيا فرأيت / وأنت وحدك من فتحَ أمامي آفاقَ التأمل فاكتشفت / وأنت وحدك من جعلني أعيش داخلَ قلب الحياة النابض / وكان عليّ أن أتأقلمَ مع هذه الطبيعة الساخنة للأشياء / كان عليّ أن أتأقلمَ معَ حركةَ الدوران التي لا تتوقف / هذه المعرفة تطردُ كلّ ما هو خاملٌ إلى خارج لعبةَ الحياة / وأنا ألوذُ بكَ دائمًا لأبقى داخلَ هذه الطبيعة الساخنة للأشياء .. ألوذُ بك لأحافظَ على المعنى الأعمق لوجودي على الأرض / فنحنُ دونَ معنى لا قيمةَ لنا / ونحنُ دون أثر لا قيمةَ لنا / لا نملكُ إلّا أن نعانقَ الكونَ وننادي كلَ شيء أخًا/ نحنُ أخوةُ الجبال / أخوةُ الشجرَ / أخوةُ الأنهار / أخوةُ النجوم / أخوةُ القيم السامية / أخوةٌ كبار النفوس / أولئك الذين تركوا أجملَ الآثار على الأرض ثم رحلوا لا ليرحلوا بل ليقيموا في قلوب الآخرين إلى الأبد .

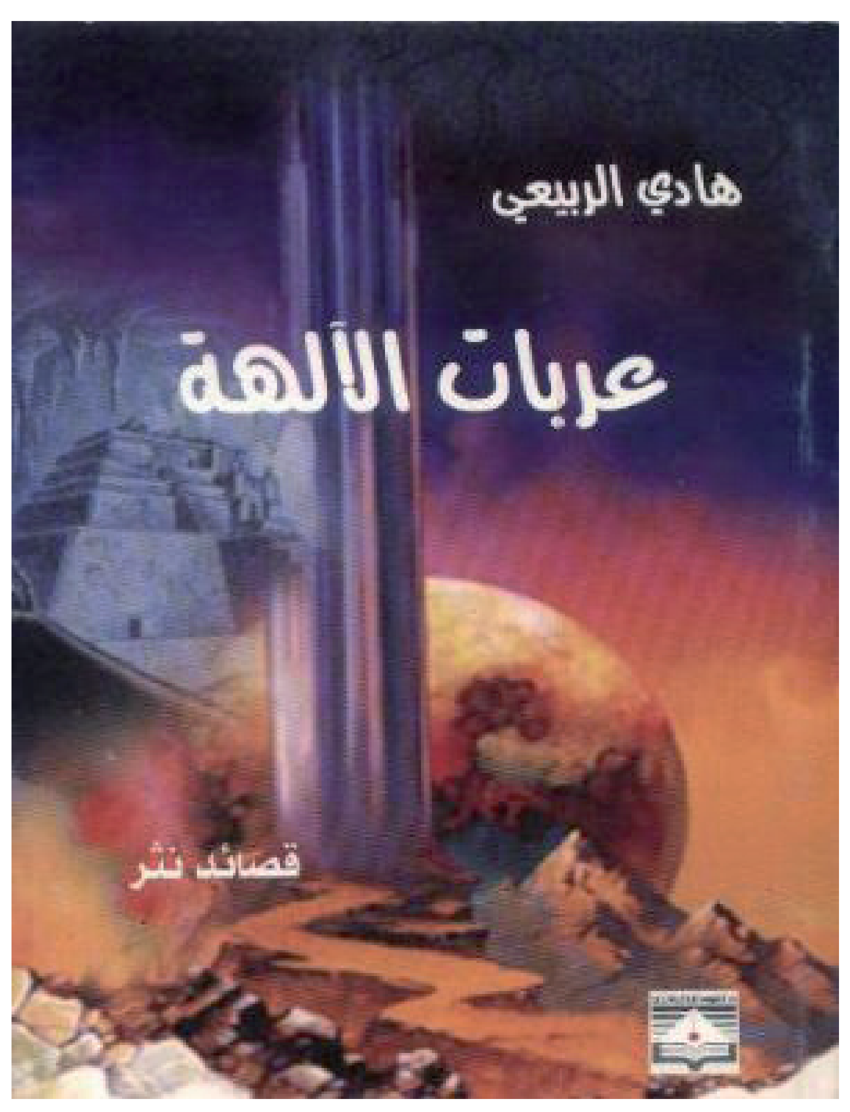
******

كيفَ أصلُ إليك / لقد رحلتُ إليك وأنا أعرفُ أنّ الطريق طويل / وربما لا نهائي / هل أنا كافافي آخر يرحل إلى ايثاكا البعيدة ؟ وهل أنت بشكل آخر ايثاكا أخرى أصبحت حلمي المستحيل ؟ ربما لم يصل كافافي إلى ايثاكا / فهل كانت المحطات إليها هيَ ايثاكا ؟ / هل كانت السواحلُ التي نزل بها ايثاكا ؟ وهل

كانت الأعاصيرُ التي واجهتهُ ايثاكا ؟ وهل كانت رحلةُ حياته هي ايثاكا ؟ الأسئلةُ تولد من الأسئلة / والطريقُ إليك ما زالَ بعيدًا .. وأنا لا أملكُ إلّا أن أواصل الطَريقَ / وما أراهُ على جانبي هذا الطريق قد يكونُ ايثاكا ولكن هل هي ايثاكا أم إنّها وهمٌ أخرينبثقُ من دروبِ الحياةِ الخفية ؟

****

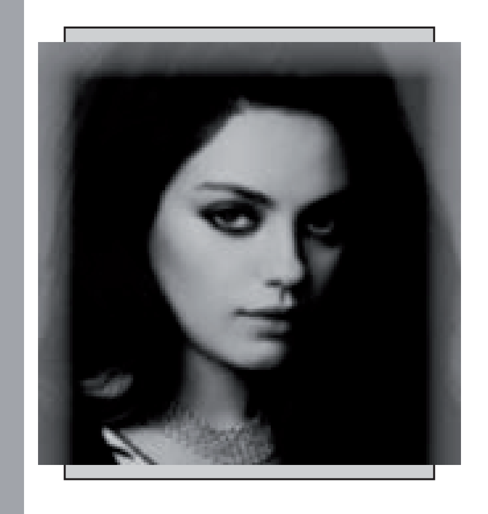
هل يتوجبُ علينا أن نعيدَ ترتيبَ الأشياء فنعيدُ النظرَ بعلاقتنا بالكون والأخرين والقيم والمعاني / أم أن فوضى الزمن سترغمنا على أن نكونَ لعبةَ بيدها / ولماذا اهتزت نسبةُ التوازنِ لتكوّن لصالحِ الجانب المادي على حساب الجانب الروحي / وكيف نستطيعُ أن نرفعَ نسبة الجانبِ الروحي من دون أن نصغي لنداءِ التأملِ في الأشياء ؟؟ وما هو التأملُ الذي يملكُ بيده مفتاحَ الكشف عن بواطنِ الأشياء ؟ هل هو قوَةٌ أم معنى أم ممارسة تؤدي إلى سلوكٍ جديد للتعامل مع الكائنات الأرضية / أسئلَةٌ تولدُ من أسئلة / والطريقُ ما زالَ طويلًا أمامَ التلميذً الجالسِ على مقاعدِ الدراَسة إلى الأَبد . ولنتذكرْ دائمًا إنّ معنى المعنى أن نكونْ / وإنّ علينا دائمًا أن نحاولَ ذلك .







أبيع كذبًا .. أشتري حياة



ليلى السيّد / البحرين

أبيع كذبًا

لم يكن لأترابي ولوالدتي فهما أني لا أكذب حينما أصف الطائرات في ساحة مدرستي وكيف كانت تطاردنا وكيف تسلقت سور المدرسة وأنقذت صديقاتي
ولم أكن أكذب حينما صنعت للمطربين والممثلات حياة لامعة
وصنعت لرجال الدين والملا لي مواقف بطولية لا يمكن لأحدهم القيام بنصف ما ذكرته
ولم أكن أكذب حينما أعيد سيرة كربلاء وفق شهيتي
لم يكن كذبًا
وافتراء أني كنت أحب الكذب وأتلذذ به!!
بل كنت أصنع لهن ما يجب أن يشاهدنه أو يسمعن ما يمكنهن حقيقة من مشاهدته أعماقهن في حياة تختلف عن ساحة قريتنا الفقيرة من متع اللعب.
وبصورة صادقه وحقيقية أراني أكبر من حجم هذه القرية التي لا تخرج عن كون الجميع آباء وأخوان كبار وأمهات منفيات في ثرثرتهن وجدات صانعات مجد المستقبل بلؤم اشد.
حسنا ربما استمتعت بالكذب قليلًا حينما كنت أرى غضب وغيظ أمي وأنا أسوق الحجج والبراهين على أنّ أبي متزوج من امرأة أخرى وأنّ له بنتًا في مثل عمري، وهاهو يخرج وقد تعطر ولبس أفخر أثوابه وذهب وربما يأتي مساءً وربما لا يأتي فتدور المعركة...!!
أمّا لماذا أستعذب كذبي عليها ؟
وأستعذب تصديقها لي ؟!!!!!!!





أشتري حياة

لمشجّره ولمربعه
لم تستطع تجاعيد السنين أن تسقط جمالها الشاحب وأثر السجود من جبهتها، مازالت شفتاها ورديتين وعيونها الملونة تلمع بضبابية دامعة...
- لا أحد يريدني عميمه
- أنا أحبك
- أي قالت لي أختي خاتون لمطوعه إياش لمشجره ولمربعه
- عميمه لا تروحين إذا بتبكين، خليهم يولون، اللي زعلش عميمه بيروح النار
- هالسجادة عميمه تشهد أنا أبكيهم، يظلون يتكلمون على الناس والمآتم منصوبة

حرام والله حرام.
تتركني إلى الحوض، تغتسل وتتوضأ خطاها بخطى ملائكتها، رشيقة مطمئنة.
أعود للمشجرة كما تسميه وهو بيت أختها حيث تتوسط الحوش شجرة كبيرة
تجلس تحت ظلالها النساء بعد أن ينتهين من طعام العِزاء لشرب الكدو والاستماع للمقرئ الحسيني يعلو بنوحه وصياحه وهن يبكين معه وتعلو كركرة الكَدو تبكي على الحسين أيضا وتزيد من خبث النسوة وثرثرتهن
في غمرة النواح تتذكر إحداهن ما نسته الأخرى (زنابو ردت تهاوشت ويا رجلها وشقت ثيابه عليه كدام الخلق ... زين سوى فيها .. اتزوج عليها .. جلبه ويش يسوي فيها .. دمار يدمرها حاطه راسها براس أمها العميه.....)
ترجع تنعى وتبكي لبكاء العقيلة زينب على إخوانها، في انتظار شربت الزعفران نهاية العزاء.
أعود لعمتي أراها غرقت في نوم هادئ على سجادتها، أترك رأسي يأخذ نفسها الهادئ، وعبيره الأبيض علٍى صدري ساعات الظهيرة ...

أبيع كذبا

الرجل الذي يركض
إلى مصطفى السيد
أحمله على صدري برغم سمارته المتكورة وأدور به إلى حيث تكون حكاية الليل في جمعة نساء القرية وحكايات سهيل مخبكَ العذارى وفي الرجوع أقص عليه قصصًا تخيفه وتخيفني فيلتصق بي أكثر وعمتي تنهرني من حمله :
بتموتين من حمل هالأسود
حرب البياض ضد السمارة حرب أزلية في بيوت قريتنا
والغريب أنّها متساوية الولادة البياض والسمارة كإرث كامن في سقفها .....
_ أسمع هناك صوت قادم خلفنا خلف المسجد
- وين؟
- اركض
- ليش
- لا يبوقونك، السمر ما ينشافون بالليل وياخذوك





- إلى وين
- إلى السوق
- ليش
- يحولونك كاكو
- اركض

يركض بشكل كروي وأنا من خلفه أضحك وهو يتعثر
وبعفوية الصبي الأسمر الصغير يقترح عنوان قصة
(الرجل الذي يركض)

أشتري حياة

خطوتان ناحية البحر

التصقت نظرتها بوجهه، راهنت على لحظتها الآنية معه. لم يكن يعنيها أن ترى طاقة الجبل المفتوحة على سماء البلاد، بل الفرح الذي يهتز دبيبًا في دمها وألقا في عينيه، تزعم أنّه مكون من خلاياها. عيناه مصوبتان نحو المصور، بنظرة يشوبها التوتر من قياس موقعه بجانبها، فكر بأمسه وقد اختلف معه حاول مغادرة فرحته بها لكي لا تكون واجهة الصورة .
تسارع في خفقان قلبها، وهي تترك ذاكرتها معه تعبث بنشوة مضطربة بينهما، تبلغ ذروة حساسيتها حينما يتفقان ضمنا على أنها حقهما تراهن معه على قراءة الحدث في ملامحه قبل وقوعه، ويراهنها أنه سيغلبها بعقله، لكنه نسي أنه طفل بين يديها يختطف ما أمكن له من مرحها لزمنه، لأمكنة ستكون له في يومياته بينما ترتحل من ذاكرتها اليومية.
ذاكرته تشتعل بمسافات قديمة تركتها قدماه في صغره في شبابه وقت رعونته، وقت شهوته ورغبته، ثم جاءت بترتيب مكاني سريع مع وجهها، تلين ذاكرته بها وتتهمش كل الجدران التي تركها تنبني فوق حكاياته، معها الزمان قادر على الإتيان بحكايات الماضي، وهاهو يقصّ على مسامعها كل التفاصيل، ولعل هذه اللحظة أمام الكاميرا تتقافز الذكريات من ثكنتها لتصبح خلفية الصورة.
تركت لحظتها معه تحملها بعيدًا عن شبح الخوف، تاركة الابتسامة المشاكسة ترسم خطوط وجهها محركة مشاعرها في غموض وهشاشة لم تعرف سرهما
هاجس البحر وهاجس وجوده يصيبانها بلمعان ساحر،
خلف نظارتها الشمسية حيث يبدو الخريف لأول مرة ممتعًا والنوارس تمتد بحجم كف السماء على البحر. رويدًا تحلق بأسراب متمهلة وهي تضرب جناحيها بقوة وجه الماء.
ما من شك أنّ وجهه يعبر تلك النوارس ونسمات الخريف العليلة، بل أكثر من ذلك أنّ همهمة أصواتها رسائل غرام قادمة من محيط قلبه... ولعلها لا تتفق مع مضمون صوت نورس ما كمعادل لعدم موافقتها لصياغة هذه العبارة أو تلك بهذه الحدة.!
ترى لو عرفت النوارس حجم تحويري لرسالتها الإيقاعية ناحيتنا ألن تحتج لمصادرتنا حرية لغتها وعمومية رسالتها لكل ما حولها؟
ولكن لم تهتم بمن لم يكن يعنيهم وجودها ولم يشعروا بخفقات إيقاعاتها !
يقف في فضاءين : فضاء العدسة الشمسية التي يرتديها لتخفي كل شحنات وهواجس الأعمال اليومية ولتوقف لغته السريعة بسرعة أعماله وإطارات سيارته، ليخفف حدة الشمس التي تلاحق يومه بشكل مرهق وربما استثارته رائحة العود من شعرها المتطاير حوله، بخصلاتها تهدأ حاسة الشم لديه من




رائحة الرطوبة اليومية التي تشبه السيجار المحروق، وقد يوقف الصوت الغاضب منه دائمًا والمندفع بشكل هستيري نحو التقريع واللوم.
فضاء النظارة الطبية التي تتدلى على صدره والتي تقرب الأشياء اليومية، والسياسية، والمركونة أصلًا بقرار منه لا تنقصه الشجاعة فتفسد تلك النظارة ابتسامته الطفولية وهو يتشبث بحافة خصلاتها.
لم تكن عنيدة في نظرتها له، ولم تفسر تلك النظرة التي تشبه طعم قطرات المطر على لسانها وكيف استطاع بها أن يقفز عبر مستقبلها وماضيها، ولحظتها التي ارتبطت بحلقات ظفائر قمحية، تشبه يوم خالطت طفولتها أنوثة مبكرة.
تنظر له متمنية أن تتوقف تلك الأصوات بداخلها وهي تمتزج بضربات جناح النورس، بطيئة يدها عن الوصول إليه، والصوت كمن يعزف على وتر واحد نغمة رتيبة ..
فكر أنها قطار حكمته قادما من منطقة وسطى في زمنه، والحيرة في أن يتبعه، أو أن يغتاله مغبة أن يتفاقم سر تمسكه بوجوده وسط احتضار وقته. ما سر تلك البرودة المتدفقة في قلبه وعطشه لها. فكر لحظة طلب منها أن تحسن السيطرة لوقع خطواتها به تتذكر قطرة الدمعة المجنونة على خدها تذكر قولها بأن خطوتها هي المسار الطبيعي لمشاعر تنمو نمو شجرة التفاح ....
فالحب هو الطيران نحوك..
هو الطيران نحو الهاوية..
الحب صنو الولادة
الحب تشابك العقل والعاطفة بثيابنا.
الحب ثوب عيدينا الذي نحلم به طيلة ليلة العيد
أو ربما امتلكته أيدينا ووضعناه تحت الوسادة كي لا يذهب بعيدنا عن غدنا.
الحب أن أدعوك لتكون نفسك
الحب أن أدرك لحظة إشراق نفسي بك.
الحب حبلنا الفضي ناحية البحر
فكر.........
لتبقى في دمي فلطالما سلب من حرارة سريان سائله، ولتلامس شفاهها عتبة فمي التي ركنت على أن تستطعم الموالح. ما يضيرني لو تركتها تمسح عرقي المتصبب وقد كنت تناسيت أمر لذة العرق وشحنة خجله. لأترك لصخبها مساحة للتغزل والاهتمام بي كم هو رائع أن تشعر بأنّك قبلة فتاة لا ترى إلآك فارسًا لزمنها.
فكرت ....
لو ترك كل ما لا تعرفه من خوفه، وذهب معها إلى مجاهل غيمة في دفترها الأول، لم هذا الهدوء، لم لا يشحن البحر بفوضوية حميمة بينهما هو لا يفصح عن رغبته راض بما يقتضيه موقف ما فقط لمعان عيونه تفصح عن محبة خافتة.
(أسراره بعيدة عن مرساي وأخباري تقلع بها السفن ليبقى هو في ارتفاع تلك الصورة باب رغبتي الأولى).
فكر تلكٍ الصورة في منطق علاقتهما كقطع الخبز الصغيرة المرشوشة بالزعتر ......

أبيع كذبا

من حكايات المجنون التي كانت تحكيها أمي لم يتبق إلّا لحظة خاطفة وحيدة. كانت تخبرنا أنّه حينما




فاجأهما القوم وهما في الحديث أمرته أن يدخل تحت ثيابها حتى افترق القوم وغادر سألته ما رأيت
قال دخلت أعمى وخرجت أعمى
كانت توحي لنا بعفاف وطهر محبتهما
لكن ما لصق بفكري جمالية أن يدخل رجل تحت تنورتي فلا يخرج مني بدا هذا الحلم يكبر ويخرج
من أحلام الطفولة إلى المراهقة إلي كامرأة
يكون في اعتذار أم في لهفة أم ونحن معًا أي شكل من الجنون يعطيني إياه ماحيًا لهفة طفولية

أشتري حياة

موائد

(١)

أنتَ لا تمنحني إلّا موجًا مصقولًا بعتبات ريح تتكسر عند الشاطئ/ أحبك/ أنتَ تأكلني/بل أحبك/ مائدتكَ تخلو منه/ بل أذرع عباءتي فأحيك به حبي وخوفي عليك/ تأكلنَي/ أحبك وأريدك.. بيَن شراع ورملة مستلقية عند الشاطئ غادرت قبضة يده، وانفتحت على وهج.. طفلة أشيد صرح بيتي الرملي، صانعة له نوافذ يعوم الهواء عبر أسطحها الوردية.. وعاد... رجل يحطم البيت بقبضته، ويضمني له..

لماذا؟/ لأنّه لا شأن لك به.. سوف أصنعه لكِ أنا/ ما الفرق؟/ لا أدري.. إنّما يغيظني انشغالكِ عنى../..؟!/ أنا أحبكِ/ أنتَ تأكلني..

(٢)

للبيت رائحة دم معلب، والعيون تختلس النظر إلى جسدي، اقتربت من باب غرفتي وتلك النظرات تصيبني بدوار. يتسرب إلى غرفتي صوته وهو يشتم أمي ثم يغلق النافذة ويلعن صرير الباب، فتسود البيت الهمة وحركات الرجل الدءوبة من أجل راحته؛ جلب الماء لغسل يديه ثم الفوطة، إعداد الغذاء وعرضه على "السُفرة" ليأتي صوت مضغه للطعام من خلف الباب، فتنتشر الرائحة وأصاب بالدوار.

أنت تأكلني/ أحبك/../..

قارب صغير يسيرِ تحت نجمة فضية تسير في فضاء واسع يغزل بالغيمة كرات الثلج، يهبها الأرض، فيرحمها من الإسفلت.

(٣)

أفتح النافذة... السواد يأكل المدينة: بيوتها... الشوارع... الأزقة... المساجد...، ويشحذ الليل رطوبته اللزجة.. يأكل بها نفس المارة هناك...

(٤)

يفتح الصوت الباب، ويأمرني أتبعه عبر ردهات البيت، هناك في الغرفة المجاورة حيث أمرني بالدخول، عين تمضغ ما تراه.

جامله بالمخاطبة ولاطفه، راسماً له هيبة بين الحضور وما زالت عيونه البدينة تمضغ مني ما تراه. رائحته تُضجر داخلي، وحركات عيونه المستقرة في جسدي وأسئلته السخيفة، بل حركات يده وبحثها الدائب تصيبني بدوار.. الغثيان.

مضت نصف ساعة على هذا الحال (صاحب الوجاهة) يمضغ، وهو سعيد منتشي حتى رمقه بابتسامة عريضة وإيماءه رأسية تفيد الرضا والقبول، فقام له معانقاً وداعياً إياه إلى مائدة الأكل التي أعدتها أمي لهما....

أبيع كذباً

تلك البنت الشقية بسمرتها وهزالة جسمها ذريعتها للتقرب الأبوي، فقلة الأكل والضعف والمرض يجعله قريباً منها، أضف إلى ذلك مرحها وشقاوتها معه وتلك هي اللحظات الحميمة الوحيدة التي تجعله قريباً منها (وهي لا تعرف من الفعل القريب منه) قدومه تعني حالة من التأهب القصوى من الخوف لدى الزوجة والارتياح الشديد لدى الجدة حيث ستتاح لها التسلط أكثر فأكثر. ربما بالوعز له لما حصل فتثيره قبل أن يجلس فيبدأ بالضرب أو ربما تحاول الاحتفاظ به في حجرتها والجلوس معها والغذاء معها.
وحدها هي المسموح لها بالدخول والاقتراب، لما لها من حظوة لدى الجدة...

أشتري حياة

انكسارات
في الركن المنزوي قبالة باب غرفة (العود) إتكأ على جانبه الأيسر وبدت علامات اليتم والأسى تعلو ملامحه، محوّلة قامته وكركرته الصاخبة إلى صمت ساد السواد عليه فراح يراقب حلقة الظلمة تتسع من حوله.
أقبلت امرأة أخرى رسمت النحافة خطوط وجهها التي تأبى أن تتقاطعِ في خط واحد، نظراتها باتجاه الباب وصوت الكركرة المبحوح، ورغم حلقة السواد حولها ونواحهن إلّا أنها عصية الدمع تشعرك وأنت تسمعها أنّها صامتة. عالم آخر ترسمه قامتها النحيفة ورجلاها الممتدتان وقد لبست سواد الحناء ـ كان يضرب بها المثل في حب الحنة لها ـ ويداها أيضًا لا تعرف الراحة، قلقة تحاور الجسد، فهي تمتد بطولها أو تفلت منها فتصفق تارة وتنوح أخرى، أو ترتمي بعيدًا عن الجسد حيث الأرض لتمزق حالة اليتم المتسربل بها.
ومع ازدياد حلقة السواد يزداد توتر الجسد وإنتفاضته، فيترك جسمها حلقة السواد متجهًا ناحية باب الغرفة، تمسك بنعاله وتنظفه، ثم تعمد إلى رأس (الكدو) وتنادي:
- يا بت محمد علي .... بت محمد علي خذي الراس وندّيه وبكري القدو .... ألحين بيجي ولد عمي ....
تضج النساء بالبكاء، بينما تتجه بكل ثبات ناحية رأسي المسند على جدار الغرفة:
- عميمه دخلي دار خالش وجيبي البادكير.
تزداد الكركرة في داخلي فأفقد إتزاني، أراني في حضنها أبكي تقبل رأسي وتبعده لتذهب لحلقة السواد التي أخذت فناء بيت (العود) بكامله. تعيد جلستها ذاهلة وتمسك بـ (الكدو) تكرر تطريقتها المعهودة حتى في هذه اللحظة.(..أبو أولادي .. ولد عمي حبيبي .. ويلي على ضيعتي .. مت يا حبيبي ولا أحد حولك .. آه .. شلت موتك بروحي ..) تدور حولها هالة السواد المبهوتة، تفصل بينهن عجوز، تكركر (الكدو) مصدرة بذلك قهقهة الموت المتحشرجة في أمعائه. موت بطيء تصدّره للمرأة المتكلسة، تمج صوتها الرخيم بتلك الحشرجة، لتزيد من عملية الاحتراق..
(كان عطوفاً .. حنوناً، قولي فيه ..
قولي: لو أن النواعي ترجع الميت ليلي أو نهاري كان نعيت..
قولي فيه: خلا البيت يا عودي خلا البيت..)
يشتد الهياج الجماعي، تمتد الأرجل المطلية بالحناء لترسل موسيقى الموت الجنائزي إلى الجسد

المتكلس أمامها، عندها تشتد الزعقات وتثير كركرة (الكدو) والمستوقدة الروح الخارجة من البيت الكبير.
في وسط الحشد اللاهث نحو التحشرج المزخرف، يلتفت الجسد المتكلس تجاه الزاوية الضيقة، يلقي نظرة حنو (الكدو) المائل، يصطدم بذاكرة وجهي الغارقة في دائرة الماء. تمعن النظر. الأيدي التي تذرع الهواء بيننا مالت بحركة دائرية إلى المحيط الداخلي لما حولها، باتت تنفتح باتجاه الهواء الدائر حولها لتنغلق على الصدر المفرغ من اللحم.
عيون السواد تشد من أزر هذا الإيقاع .. تضع الأيدي، تشبكهم على الأوجه المبهوتة من تسرب ملامحها في محاولة التخلص من الماء، تستنطق الأيدي الأرجل المطلية لتحدث الصفير، يتبعه صوت النشيج الجماعي.
على الطرف الآخر من لسان الموت الضيق يمتد الزفاف المترنح في أشرعة الآخر المسيطرة في البعد ليقترب تشم كركرة (الكدو) الرتيبة. الجمرة قد أخمدها نفير المقرئ وزعيق.. النشيج الجماعي.
الجلوة تأتي مسترقة السمع للحشرجة الصامتة في الوقت المتأخر من الليل. كان علي أن أقوم برتم سريع للجلوة :ـ

(وا تريمبو وا ليومي ..
أول بدينا بالصلاة على النبي ..
على يالولد ما وجدي عليكم
سبع بيبان مغلوقه عليكم
ولاني حية بسعى واجيكم
ولاني طير واصفق بالجناحين
واتريمبو واليومي)

الأيدِي المزخرفة بالحناء المخنوقة تلتقط أطراف الأخضر، لتغطي به العروس.. صوت الجلوة يأتي مخنوقًا بدائرة الماء، متواترًا في الحدة. الأخضر يكاد يهوى على العروس المتكلسة بخطى وئيدة..
(أيا لعروس يالبتخت مجليه
ومكمله ومعدله العلوية ..)

مراسم الجلوة المسروقة انتهت بسرعة، المشهد النهائي يوحد إبهامي العروسين بماء الورد المنتخب بطاقة الزعفران. تأتيك الزغاريد من صوت (الكدو) المتأخر عن أقرانه السابقين ليشهد الزفاف، صوت ينبعث بأكثر حدة من أصواتِ الحناء .. انتهت تلك المراسيم في منتصف الليل، وحده بقى الموت المتحشرج يجول في الأرصفة، أملاً في نشيج جماعي منفتح عند الفجر.. وحده يستطيع أن يبقى طوال ساعات الليل المترنحة، إذ تغتسل بمائه الآسن.

*الكدو آلة للتدخين يشبه الشيشة لكنه من الفخار.
* الجلوة اهزوجة شعبية تمارس كطقس من طقوس الزفاف وتكون للعروس ليلة الزفاف.




الأندلس الهاربة



د.عبدالله إبراهيم

وصلتِ الباخرةَ في اللحظات الأخيرة قبل مغادرتها ميناء طنجة المغربي إلى الجزيرة الخضراء في أَسبانيا، فاندهشت بأمواج البحر المتوسط تحتضن أمواج المحيط الأطلسي. موجة تعقب أخرى، فأخرى. تجولت في أنحاء السفينة كالمجنون الذي يريد اقتناص اللحظات، واستندت إلى السياج أتأمل جبال المغرب المشجرة تتوارى شيئًا فشيئًا إلى يميني. لاحظت أكواخًا بعيدة، وسنون جبلية جرداء، وكهوفًا، ثم غابات كثيفة. أثارتني المياه الداكنة، والسفينة تشقها منسابة فيتناثر الزبد يميناً وشمالاً، وتراءت لي الأندلس من بعيد ذكرى قادمة من عمق الماضي، أو رغبة خاطئة، تلك الأندلس التي توهجت للحظة، ثم سقطت في عتمة النسيان. وصلت الجزيرة في الرابعة عصرًا من يوم١٢/٧ /٢٠٠١ وبعد أن انزلقت بنا الباخرة إلى ميناء يقع بين جبل طارق وطريف، رمتنا على رصيف حديدي صدئ، فانفرط عقدنا كأنّنا حفنة زبيب تناثر من زكيبة. مررت من نقطة الدخول متعجلًا، لا أرى إلّا ما أفكر فيه، ولم أعط نفسي حق اكتشاف الأشياء، فختمت جواز سفري فتاة متثائبة، وأخذت الحافلة إلى غرناطة.





لم أتمهّل لمعرفة الأرض التي وقّعَ عليها العرب بخطواتهم الأولى كأنّني أفرّ من حدث غامض يتأرجح بين المفخرة والعار، فلم أحسم تأويلي للحظة وصولهم إلى أرض أخرى، والبقاء فيها، لكن مروري الاستكشافي بالأندلس، ورؤيتي لرفعة الأثر، ترك معنى إيجابيًا لقضية الأندلس في نفسي، وتشبّعت بالقرون الثمانية التي أقامت صرح تجربة ندر مثيلها في تاريخ العرب. وحينما وصلت كنت فرغت لتوّي من تدريس جامعي لأشعار الغزال، وابن خفاجة، وحفصة الركونية، وولّادة بنت المستكفي، ونزهون الغرناطية، ومهجة القرطبية، وابن زيدون، فالأندلس تتّقد في مخيلتي ومضة جمال مبهرة. مررت بـ"ماربيا"ثم"ملقا"بموازاة الشاطئ، وانعطفت ناحية غرناطة في عمق اليابسة إلى الشمال جوار جبل عظيم. فتح المدينة طارق بن زياد في مطلع الثلث الأخير من القرن السابع الميلادي، وقد استعادها الملك فرناندو في عام ١٤٩٢.

حططتُ رحلي بغرناطة في الثامنة، لست غازيًا، ولكنّني متشوّف لمعرفة بقايا مجد غابر. واتجهت أول صباح اليوم التالي إلى"القصر الحمراء"فانتظمت في طابور طويل للحصول على تذكرة الدخول. وبدأت الدهشة تتصاعد في داخلي، وأنا في الممر المؤدّي إلى قصور شادها بُناة ضربهم الجمال في أعماقهم. اتجهت شمالًا، وعبرت جسرًا صغيرًا، فانزلقت إلى عالم مبهر: باقة من المباني العريقة، والقصور المترابطة التي يفضي بعضها إلى بعض. تأتي الحمراء من الماضي لتجمع عشرات اللغات، والأجناس، والثقافات. وأمواج السائحين تتداخل فيما بينها، متجمّعة حول الأدلّة يشرحون كل شيء، ويستحضرون الماضي. وتتردد كلمات"العرب"و"المسلمون"في أرجاء تُذكّر بأنّهم كانوا هنا وذهبوا إلى غير رجعة.

يصغي الأميركيون إلى الدليل، ويبدون دهشة حينما يخبرهم إنّ كل ما يرون قد شيّد قبل اكتشاف بلادهم، فتتردد شهقاتهم في الأروقة المضاءة بالشمس عبر النوافذ المزججة، والعجائز منهم يشعرون بحاجة إلى التاريخ فيما يظن الشباب بأنّ التاريخ بدأ بهم، ولا حاجة لهم بذاكرة. وذبت بفوج أصغى، وأتعرّف، وتشرد بي الذاكرة بعيدًا إلى الماضي، فأبدو نافرا كمن ينتمي ولا ينتمي إلى هذه اللحظة، ثم فارقتهم في مدخل قصر الناصر، وارتقيت سلماً لأجد نفسي على مقربة من منارة صارت كنيسة يعلوها جرس ضخم، فتأملت فيها طويلاً، وطفت بالقصر الدائري، وتفحصت المنمنات، والأروقة المفتوحة، ودهشت حينما انتقلت إلى الحدائق حيث الأشجار، والنافورات، والممرات المرصوفة بحصى تاريخية، وتصوّرت حال بني الأحمر، وفهمت بعمق المقولة التي طالما قرأتها، حينما خاطبت آخرَ ملوك بني الأحمر أمُه" إبك مثل النساء ملكا مضاعا لم تحافظ عليه مثل الرجال"ففي هذا الفضاء الخلاب لا يشعر المرء بأنه يملك ثروة، إنما هو جزء من شيء نادر واستثنائي.

لا يمكن فهم الحمراء على أنها قصر، فهي مزيج من الروح الخلاقة والفن العريق، والقوة الجميلة، واللطف الشفاف. ولم أحس بأنّها مكان للسلطة، فالجمال قهر كل شيء، شعرت في زيارتي للآثار الأخرى بأنها أماكن للقوة والعنف، كما وقع لي في قلعة"مون سان ميشيل" في النورماندي، وقصر"فرساي"قرب باريس، وقلعة أدنبره في أسكتلندا، وقلعة"الشقيف"في جنوب لبنان، وقلعة"الربض"في عجلون بالأردن، لكن إحساسي بالجمال في الحمراء ذهب بي إلى أنّها كانت خلاصة لذوق سام تغلّب على كل شيء. عرفت الحمراء الرفعة والذل، وشهدت أمواج الدهر لقرون طويلة. في البدء بنيت قلعة حصينة للزعيم البربري ابن حبوس، إختارها على مرتفع من الأرض، ليحدّق دائمًا في غرناطة المرتمية في الوادي، وأحاطها بسور محكم، يحتمي به من صروف الدهر، وعلى الرغم من ذلك انتزعها بنو الأحمر، وأحالوها جنة طوال عهدهم، وحينما خرج آخرهم، أبو عبدالله الصغير، حمل معه رُفات أسلافه ليردم بئر الذكرى، فآل المكان قصرًا للملك الأسباني الذي ورث المدينة، وحاز على صكّ استسلامها، فعبثتْ يد التعصب في أرجائها، كما يحدث في كل واقعة حينما يرث دين دينا آخر، فحلّت الكنائس فيها محلّ المساجد، وكشطت الزخارف العريقة، وألقيت في الوادي المجاور، ونُقشتْ محلها زخارف رومانية. ولما رحل ملوك الأسبان إلى مدريد أصبحت الحمراء ثكنة، وما لبثت أن هُجرت إثر انفجار مخازن البارود فيها، فأضحت مهجعا للغجر، وقطّاع الطرق. وحينما اقتحم نابوليون أسبانيا مطلع القرن





التاسع عشر، ونصّب أخاه ملكًا عليها، إتّخذ منها جيشه حامية منيعة. وحيكت أساطير كثيرة حول الحمراء، أوردها"أرفنج"في كتابه عنها إثر زيارته لها نحو عام١٨٣٠، ولم يعد الاعتبار لهذا الأثر المعماري المترف إلّا في القرن العشرين، فأصبح أهم معالم الأندلس الأسبانية. أمضيت ساعات خمس في لذة مدهشة، ولما قادني الممر المشجر إلى الخارج كنت بدأتُ أفهم على نحو ما معنى بأن تكون للحياة قيمة، وأخيرًا طلبت إلى مرشدة أسبانية أن تصوّرني عند المدخل، شابة في العشرين، شكرتها، وقلت مازحًا إن كانت تعرف أنّ أجدادي هم الذين بنوا هذا المكان. صعقتْ، ودهشتْ، فالعرب بالنسبة لها كائنات موجودة في التاريخ فقط، ويذكرون كجزء من ماضي أسبانيا. عظمة التاريخ غادرة، وعبء يصعب حمله عبر الزمن. عدت إلى مركز المدينة، ثم صعدت جوار الوادي في الجهة المقابلة إلى "ساكرومونته".

فيما توجهت إلى قرطبة بدأت أستعيد طوال الطريق غرناطة مرة أخرى. فقد أمضيت اثنتي عشرة متواصلة في التعرّف إليها بعد زيارة القصر الحمراء، فمنذ الرابعة عصرًا إلى الرابعة فجرًا أتيت على أهم معالم المدينة. إذ زارني صديق فطلبت أن نتوجه إلى الكاتدرائية العظمى، وهي بناء فخم علّقت على جدرانه لوحات أصلية لـ"غويا"و"فيلاسكس"وآخرين، وبدا المسيح مثيرًا للشفقة أكثر من الرحمة، فالرموز المسيحية تميل لإبداء الضعف، واستدرار العطف، لكن المفاجأة كانت في القاعة الكبرى ذات الأعمدة الشاهقة، والأقواس القوطية، فبناؤها مركّب، ومثير للرهبة. دخلنا المتحف الصغير المجاور الذي يخلد أعمال الملكين الكاثوليكيين"إيزابيل "و"فرناندو"وتفحصنا هدايا ذهبية وفضية، منها منحوتات لـ"كانو"تتناثر في أماكن كثيرة، إحداها لرأس"يوحنا المعمدان" أنجزت في منتصف القرن السابع عشر، وأثارني سجل كبير باللاتينية خاص بأعمال الكنيسة، ومصروفاتها المالية للفترة١٥١٠-١٥٢٢ ويذكر بمخطوطات العصور الوسطى.

غادرنا الكنيسة بعد ساعتين، فتجولنا في الأحياء المجاورة: المدرسة العربية، ثم القيصرية التجارية التي كانت إسطبلًا للخيل، وشربنا قهوة، ثم مضينا إلى البوابة الملكية التي دخلت منها القوات الأسبانية حيث استسلم آخر ملوك بني الأحمر، وفي هذه الساحة كان قسيس غرناطة يأمر بقتل بقايا المسلمين إذا رفضوا الإنخراط في النصرانية. مررنا بضفاف نهر"الشينيل"الذي يجري تحت المدينة، وقصدنا الحي العربي حيث يذكّر كل شيء بالعرب: الشاي، والموسيقى، والمعمار، فارتحنا لساعة، ويممنا شطر"البايثين"وهو الاسم العربي لحي"البزازين"القديم، ووصلنا إلى معبد القديس"نيقولا"إذ تنبثق منه للرائي القصور الحمراء خلف الوادي، ويظهر قصر كارلوس الدائري، وإلى اليمين"جنة العريف"وقد سطعت المباني تحت الأضواء المبهرة. اغتسلنا، وشربنا الماء من بئر عربية قديمة تتدفق مياهها من صنبورين، ورحنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى ناحية"ساكرومونته"مكان الغجر، وكهوف"الفلامنكو"والطرقات الضيقة.

أعلنت الساعة الواحدة ليلًا، وقد بدأت الكهوف تغلق، ولم أحظ برقصة فلامنكو. إتجهنا إلى جزء آخر من الحي العربي حيث مئات الشباب يمرون في شارع ضيق مترنحين، ذهاباً وإيابًا، فعثرنا على مطعم مغربي تعمل فيه فتاة صينية، وراقبنا الألفة البدائية لبشر من مختلف الأعراق يمتّعون بعضهم، ويصخبون، ولما غادرنا الحي كان العمال يغسلون الشوارع الضيقة بمياه هادرة كالفيضان. فوصلت فندقي في الرابعة فجرًا. تعلّقتُ بغرناطة الغنية بالتاريخ، والبشر، والحياة.

ثم انطلقت سهمًا منفلتًا إلى قرطبة أُريد أن أشكّل فكرة عن عالم كنت أعرف عنه قليلًا. فأخذتني حافلة حديثة ناحية الشمال الغربي إلى قلب الأندلس، مررنا بكاله، والكوديت، وبابينا، وأسبيخو، ثم قرطبة، وكلما ابتعدنا عن غرناطة الرابضة عند أقدام جبال"سييرا نيفادا"كانت أشجار الزيتون تغطي التلال، وتتكاثر حقول عباد الشمس. فوصلت عصرًا، وجررت حقيبتي إلى نُزل"سينيكا"في الحي اليهودي القديم"الخدرية"المجاور لمسجد قرطبة وكاتدرائيتها"المثكيتا". فتحت لي النزل عجوز قصيرة ضاحكة، وأخبرتني بالثمن، ثم قادتني إلى غرفة بيضاء تكاد تندفع شجرة برتقال من نافذتها الوحيدة. استفسرت عن"الفلامنكو"فأخبرتني بحفلة تقام الليلة، واشتريت تذكرة وأنا في النزل.





خرجت أتعرّف إلى المدينة. الحي أبيض، وطرقاته الضيقة مرصوفة بالحصى، وعلى مبعدة مائة متر تنتصب منارة مسجد قرطبة الكبير الذي بناه عبد الرحمن الداخل بعيد وصوله المدينة في عام ٧٥٥، وتأسيس الحكم الأموي فيها بعد انهياره في دمشق بست سنوات. توجّهتُ إليه عجلًا، فهالني مزيج من الحضارتين الإسلامية والمسيحية، فتداخلت الثقافات فيه: الأعمدة، السقوف، الممرات، والتصميم العام، المنارة إسلامية ولكن اللوحات والهياكل، والمحاريب، مسيحية. وجدت الكنوز الذهبية للكنيسة، والشمعدانات، والنواقيس، والأعمدة التي تذكر بالزيتونة والقرويين، ثم المنارة الشاهقة التي أزيلت عمامتها الاسلامية، ونصّرت، وعلقت فيها أجراس هائلة. أفعمتُ بروح عمقت فيّ أحاسيس القصر الحمراء.

غادرت المسجد إلى النهر المجاور، وعبرت الجسر إلى الناحية الثانية حيث البرج العربي، إذ استقبلني موظف أعطاني جهازًا ناطقًا يصف الحضارة العربية في الأندلس: الموسيقى، والعمران، والزراعة، لكن الأمر الذي جذبني على نحو منقطع النظير غرفة الفلاسفة التي تمثل التداخل الثقافي بأجمعه، غرفة فيها من اليمين إلى اليسار: ابن ميمون، ثم ابن رشد، وابن عربي، ثم الفونسو العاشر. مسلمان، ومسيحي، ويهودي. أربعة من كبار رموز الأندلس بأزيائهم القروسطية، وبتماثيل من الشمع الدقيق الصنع. وحينما دخلت كان الحديث لابن رشد، يصل عبر الجهاز، ثم ابن ميمون، وابن عربي، فالفونسو العاشر، وكلهم يعرض موقفه من قضية الحقيقة والشريعة التي كانت من شواغل اللاهوت في عصرهم، فتضاء الأنوار على الشخصية حينما تبدأ في عرض آرائها. لا أعرف لم راقني عرض ابن رشد من بينهم، وحينما ألقيت بحثي عنه في المؤتمر الدولي الذي عقد في القاهرة في ربيع عام ٢٠٠٢ كنت أستعيد ذلك الهيكل الشمعي الذي يجهر بالحقائق العقلية واثقًا، والذي جرّ طريدًا من مسجد قرطبة، وأُحرقت كتبه، ونُفي إلى مراكش. وجدت مزيجًا من العقائد والأعراق في حوار عميق، فأين نحن الآن من هذا التلازم الذي لا سبيل سواه!. خيّل لي أن ابن رشد وابن عربي أكثر شبابًا بين الآخرين، ولم أنس أنّ ابن عربي كان شاهدًا على إعادة جثة ابن رشد من مراكش إلى قرطبة حينما عودلت بتواليفه على دابّة، فأورد في "الفتوحات المكية"قول الناسخ ابن السرّاج"هذا الأمام وهذه أعماله" فقال ابن جُبير الذي حضر ذلك، وكان من خصومه قبل وفاته"نعم ما نظرت، لا فضّ فوك"وهو القائل حينما كان ابن رشد حيّا"إن تواليفه توالف". في ربيع العام الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي، أخرجت جثة الفيلسوف من قبرها الذي دفنت فيه، وأرسلت إلى قرطبة لتوضع في قبر جديد. غادرت القاعة البيضوية وأنا مشبع بحضور أقطاب المدينة، فواصلت صعودي في سلّم البرج إلى أن بلغت سطحه الأعلى، ومن هناك وقعت معظم قرطبة تحت ناظري. تنشقت الهواء القادم عبر السهول المجاورة، ورأيت الجسر القديم بقناطره العربية، والمياه الغرينية الحمراء، والريح تنفث في داخلي لذة الحبور والمتعة، فهبطت، وعبرت الجسر ثانية إلى النزل في الثامنة والنصف. غمرتني سعادة عميقة، فتمدّدت قابضا بيدي غصن البرتقال عبر النافذة الخشبية.

وصلتُ محل"الكاردينال"قبيل عرض"الفلامكنو"بدقائق، بعد أن تهت في الأزقة الضيقة والمتقاطعة للمتاهة اليهودية، فوجدت يابانية تشاركني المنضدة التي حجزتها. تجربتي بكرٌ في معرفة هذا الرقص الغجري. ظهرت لي الحركة الأولى سمجة، ومفتعلة، وآلية، للشاب والفتاتين، ولكن عدوى الانسجام المريع سرت إليّ بعد دقائق، حينما اكتشفت أن الفلامنكو يستند إلى الإيقاع بالأرجل، والقوة المحكمة، والانسجام المنضبط، فتناثر تحفظي في الفضاء المفتوح المملوء بالمشاهدين حينما بدأت الرقصة الثانية التي جرتني من برود الملاحظة إلى روح المشاركة الحارة، فانتقل الإيقاع إلى دمي. كان رقصًا بارعًا أدّته فتاة ثم اثنتان، فثلاث، وأخيرًا خمس برفقة الشاب الأول. لفت انتباهي دفء الإيقاع، ثم حرارته المتصاعدة، والذروات المفعمة بالقوة، وهو رقص مرهق يقوم على الحركة السريعة وضرب الأرض بكعب الحذاء من أجل ضبط الإيقاع، ثم الانتقال السريع، والانحناء، والتقدم، ثم الدوران، والعودة. الفلامنكو ثقافة جسد، وحركة يعبر بها عن جوهر الثقافة الأسبانية التي تبدو لي بشرًا وتاريخًا تمتاز بالحيوية.

وفي الصباح انطلقت إلى مدينة الزهراء التي بناها





عبد الرحمن الناصر، رأس الجيل السادس من أحفاد صقر قريش، على سفوح جبل العروس بمواجهة قرطبة، خلال حكمه الطويل الذي زاد على نصف قرن، وتوالى أبناؤه على تشييد قصورهم فيها إلى أن انهار ملكهم في نهاية العقد الثالث من القرن الحادي عشر. بدا المكان مهجورًا على نقيض الحمراء. تجولت في الأطلال العربية، ولم أشعر باستثارة المنحوتات النقشية فطالما رأيتها، لكن قاعة عبد الرحمن الثالث أعجبتني كثيرًا. صمّمتْ الحدائق وكأنّها الفضاء المكتمل للقصور، ولكن الدهر غدر بكل شيء، وحيثما يكون ثمة مجد أجد في نفسي إحساسًا بالزهو. أمضيت وقت الضحى أتعقب خطاي في متاهة من خرائب التاريخ كالباحث عن وهم، وعدت ظهرًا بالحافلة عبر طريق ضيق معبّد، تناثرت على جانبيه قطعان من البقر والماعز، ولما التفت ظهرت الزهراء لوحة باهتة ارتسمت على صدر الجبل. أرغب في التعرف إلى قرطبة في نهاية الأسبوع، فخلدتُ إلى راحة القيلولة استعدادًا لليل. وغادرت غرفتي في الخامسة والنصف. خرجت من المكان المفعم بالتاريخ. ابتعدت عن الخدرية، واتجهت إلى قرطبة الحديثة. الشوارع خالية فاليوم هو الأحد، تجولت بين مبان جميلة، وفي شوارع مرصوفة بالطابوق. مررت بحديقة مزهرة، ونافورة تقذف سلسلة فضية من الماء نحو السماء، ثم عبرت طرقات بدت واسعة إلى شارع رئيس آخر، وعدت من الجهة الثانية، وجلست في الساحة الكبرى حيث النافورات والفارس المسيحي أعلى النصب.

أردت صباحًا إلقاء نظرة أخيرة إلى قرطبة، فتوجهت إلى القصر "الكاثار" وسط الحدائق الغناء، وغادرت النزل إلى محطة الحافلات ظهرًا باتجاه أشبيلية عاصمة مملكة بني عبّاد. استغرق الطريق ساعتين إلى الغرب، أقمت في نزل "سان بنيتو" جوار المنطقة العتيقة "سانتا كروث" وخرجت في الخامسة أتعرف إلى المدينة التي فتحها موسى بن نصير. زرت الكاتدرائية العظيمة "الخيرالدا" وتوجهت إلى ساحة "نافيو" حيث ارتحت قليلاً، ومررت بشوارع ترشح بالتاريخ والمهابة، رأيت "الأرشيف الهندي" الذي يحتوي وثائق الفتح الأسباني لأميركا الجنوبية، وتذكرت كولومبس الذي زرت تمثاله في قلب غرناطة. مررت بقصر "سان فرناندو" الذي أصبح مكتباً للبريد، الأمر الذي يؤكد تقلّب الأقدار، واتجهت ثانية إلى "سانتا كروث" التي تشبه "الخدرية" لكنها ذات مبان شاهقة. أعشق الأحياء القديمة لمقاومتها الزمن، ولفتنة الشرفات المشرعة على الريح، والنوافذ الزرق، والمقاهي المرمية على الأرصفة الحجرية، والنادلات بالملامح الغجرية. سمراوات البحر المتوسط اللواتي لا يقاومن .

عدتُ إلى النُزل مرهقًا، فغطست في نوم عميق قطعة كابوس، إذ وجدتني أعترض قطارًا هائجًا بجسدي، فاستيقظت ظمئًا، ودرت في باحة النزل مترنحًا أبحث عن ماء، أعاد الماء القراح روعي، فانتظرت إلى الصباح عبثًا زيارة النوم. ولى دونما رجعة، وبقيت في انتظاره وحيدًا، تائهًا، لكنّني عازم، وراغب، وقوي، وعارف بما أريد. في الصباح غادرت النزل، وأشبيلية تستيقظ لتوها، النادلات يضعن الكراسي على الأرصفة في المقاهي، والموظفون عجلون في طريقهم إلى العمل، والبنوك لم تفتح بعد. أسبانيا معبأة بأسماء القديسين والقديسات: تحملها المباني، والمطاعم، والساحات، فالكاثوليكية في زهو قوتها بداية من عصر النهضة جعلت منهم المثل الأعلى للرعية. وصلت إلى الكاتدرائية في العاشرة والنصف، ودلفت من بوابتها الكبرى، فإذا بي أمام قاعة يقام فيها قدّاس. انزويت جالسا مع جماعة من الشيوخ والعجائز، وهم يرددون "آمين" أمام قس عجوز. بدا لي الطقس مدنيا أكثر مما هو ديني، فالألوان الزاهية لملابس الحضور، والاختلاط، وتناوب الخروج والدخول، كل ذلك دفع بالمظهر الديني إلى الوراء على الرغم من أن القداس في أكبر كاتدرائية في المدينة. ذهب بصري إلى الأيقونة في الواجهة، والثريات الكبيرة المعلقة، والنوافذ الطولية المزججة بألوان داكنة، والشموع، والمؤمنين يحملون كتيبات صغيرة يتلون صلواتهم وأدعيتهم في سلام بدا لي مناقضًا لما كانت تمارسه الكاثوليكية من عنف في القرون الوسطى في أوربا، وفي أميركا الوسطى والجنوبية منذ القرن الخامس عشر، وقد رسمتُ صورة مفصلة لذلك في كتابي "المركزية الغربية". غادرتُ القداس لأدخل الفناء الواسع للكنيسة، ثم أروقتها المثيرة للعجب




فبدت لي أنّها تفوق كاتدرائية غرناطة ضخامة ومهابة، وتكشف أنّ ثروات الكنيسة ضخمة جدًا، فباسم الكنيسة كانت تنهب المستعمرات.
على أن الشيء الذي استثار إعجابي هو المنارة السامقة التي دُمجتْ في الكنيسة، وأصبحت جزءًا منها. حوفظ على المنارة الإسلامية، وأُكمل أعلاها ببناء كنسي يحمل الأجراس، ووضعت تماثيل القديسين على حافات سطحها، وفي أسفلها كتب بالعربية والأسبانية النص الآتي"أمر الخليفة أبو يعقوب يوسف عريفَه أحمد بن باسو بتشييد هذه الصومعة في ١٣من صفر عام٥٨٠ هـ"٢٦مايه١١٨٤م"فتم بنائها(= هكذا) علي الغماري في ربيع الآخر من عام٥٩٣هـ"١٩مارس١١٩٧من خلال خلافة أبي يوسف المنصور، فجدّد المهندس فرنان رويث هذه الصومعة، وزاد في أعلاها قبة الأجراس في عام١٥٦٨فنقشت هذه الكتابة في عام١٩٨٤م تمجيدًا للذكرى المئوية الثامنة لإنشاء هذا المنار العجيب."وهذا يعني أنّها بنيت في آخر سنة من خلافة أبي يعقوب يوسف الأول، ثالث خلفاء الموحدين.
والخيرالدا نصب جرى تركيبه على منارة المسجد تعويضًا عن التفاحات الذهبية التي نصبها العرب فوق المنارة التي كان ارتفاعها٩٦م، وتتكون من طوابق كثيرة، وفي الأخير منها، نصبت ثلاث تفاحات كبيرة وواحدة صغيرة مغلفة بالذهب بوزن ستة آلاف مثقال، قام بصنعها وأشرف على نصبها أبو الليث الصقلي، ثم تحولت المنارة بعد سقوط أشبيلية عام ١٢٤٨إلى برج للكنيسة. وفي عام ١٣٥٥ضرب المدينة زلزال عنيف أدى الى سقوط التفاحات، فقرر الأسبان تعويضها بنصب آخر من النحاس هو"الخيرالديو"الذي يبلغ وزنه ١٥٠٠كيلوغرام، وهو عبارة عن تمثال مع شارة دوارة تحركها الرياح، صنعها الفنان بارتولومي مورين عام١٥٦٨. منار عجيب، تتلاشى بإزائه كثير من الأعاجيب، يتكوّن من أربع وثلاثين طبقة، ارتقيته صعودًا على الأقدام، وحينما وصلت الطبقة الثالثة والعشرين سجّلت ذكرى على جدار إحدى النوافذ باسمي وتاريخ الزيارة. تفحصت البناء المتكوّن من صرح خارجي بعرض يزيد على مترين، وهو مربع الشكل فيه نوافذ تكشف سُمك البناء، ثم ممر بعرض مترين أيضًا للصعود سيرًامن دون أدراج، ثم البناء في الوسط وهو صلب المنارة، وبين طابق وآخر، وضعت في الوسط الآلات التي استعملت في البناء، وحينما شارفت القمة تنفست الصعداء، فإذا بالمشهد المذهل لأشبيلية من الأعلى وهي ترتمي على ضفة الوادي الكبير. تأملت الأجراس المائلة المعلقة أعلى المنارة، أربعة منها يزيد وزنها على طن، ونحو ستة أو سبعة أخرى معلقة إلى جوارها. تمنيت أن أراها تقرع. نظرت إلى الساعة فإذا بنا في منتصف النهار، فسألت جارًا لي إن كان من المفترض أن تقرع في هذا الوقت، وقبل أن أكمل الجملة قرعت بشدّة ثلاث مرات فوق رأسي على ارتفاع ذراعين، فتحقق ما كنت انتظره منذ زمن طويل، دخت بضجة الأجراس، ورنينها يتردد في أرجاء أشبيلية، فكأن رأسي طبل من نحاس. وكمن وقع على كنز فاختطفه هاربًا، هبطت جريًا يدفعني انحدار الممر إلى باحة الكنيسة. اخترقت"سانتا كروثا"إلى"سان بنيتو" فحملت حقيبتي، واتجهت إلى"سانتا كوستا".
غادرت بالقطار السريع"آبه"باتجاه مدريد. سفر يفوق سفر الطائرة روعة، ويقارب سرعتها. بعد أن تشبع نظري بهضاب الأندلس، وجبالها، وغاباتها، وأنا اخترقها صاعدًا إلى الشمال لذت بـ"الدون كيخوته"أقرأ مغامراته التي لا تمل. وصلت مدريد عصرًا، وسكنت في نزل ذي أحجار رخامية، وهاتفت محسن الرملي، فالتقينا في مقهى قرب الفندق، واستعدنا جزءًا من ذكرياتي عن أخيه حسن مطلك صديقي الذي أعدم في عام ١٩٩٠. زرنا المنتزه الرئيس في مدريد وكان خاصًا بعلية القوم في القرون الماضية، وصار الآن مرتعًا لأصحاب النزوات. وشربنا القهوة في مقهى"خيخون"حيث ظهرت الحداثة الشعرية الأسبانية. وفي الطريق، ونحن في قلب المدينة، طوقتنا عصبة من المتسولات البوسنيّات الصغيرات، فنهرهن الرملي صائحًا، فتناثرن مبتعدات. أصرّ أن يرافقني إلى شقته، فانتزع حقيبتي من الفندق، وأخذنا المترو إلى بيته، فقد كان تزوج أسبانية وأقام معها، وأخلى شقته القديمة لصديقه عبد الهادي سعدون. أمضيت النهار اللاحق بكامله مع الأخير، فزرنا متحف الملكة صوفيا للفن الحديث، حيث لوحات بيكاسو، ودالي، وميرو، ثم غونثاليث، ودومينغيث، وغريس، وبونويل. وقفت أمام الجرنيكا التي تحرسها هيفاء مشرقة البشرة بجدائل غجرية، وتتبعت تخطيطاتها



الأولية قبل أن يقوم بيكاسو بإدراجها في لوحته الكبيرة الملصقة على جدار مرتفع.

قبيل وصولي إلى أسبانيا كنت قرأت كتاب "فرانسوا جيلو" "الأخّاذ" "حياتي مع بيكاسو" وهو مذكرات صديقته الشابة التي فضحت على نحو منقطع النظير الشخصية المركّبة للفنان في أهم مراحل حياته، فالفرنسية ذات الخلفيات التقوية المتأففة، أسقطت عليه كل مساوئ الأسبان، لم تنظر إليه شريكًا بل أسبانيا، وطبقًا لمنظورها كفرنسية يظهر القرين سيئًا، فأخلاقياته المتوسطية الجنوبية تتنامى في التضخيم خلال صفحات الكتاب، وهو الشر بعينه: الأنانية، الغرور، الطيش، الخداع، النهم، تعمد السوء، إذلال الآخرين ومسخهم. سلسلة متضافرة من صفات السوء تتصاعد في حبكة بارعة الدقة تمسخ بيكاسو، وتحطم أسطورته. وضع مجد بيكاسو وقيمته الفنية بمواجهة رؤية أخلاقية لامرأة احتكمت إلى ضميرها الديني في تقويم، وإعادة تركيب، شخصية نشأت في منأى عن هذه المعايير. ولتعميق هذا الحكم تتواتر منذ البداية إلى النهاية فكرة الوفاء الأنثوي الفرنسي بمواجهة النكران الذكوري الأسباني، فمنظورها ينهض على تجميع ملاحظات عميقة، ولكنّها متناثرة، تفضي شيئًا فشيئًا إلى تقويض أي قيمة لشخصية بيكاسو.

وانتقلت إلى سلفادور دالي الذي كنت مهووسًا به أيام الشباب. لوحاته رائعة، ورسوماته غريبة، لم أجد أحب اللوحات "الذكرى الدبقة" التي احتفظت بصورة منها جوار سريري في النصف الثاني من السبعينيات حينما كنت في جامعة البصرة، وهي تصور سيلان الزمن. شغفت باللوحة آنذاك لأنّني وضعت نفسي في عبثية مضادة لقيمة الزمن الذي وجدت دالي يذيبه بصورة الساعة المائعة، فلذت بها أحتمي من جهلي في تفسير فلسفي لأحاسيسي متحاشيًا مواجهة الحقائق. أما خوان ميرو فرموزه مغلقة، والخطوط العريضة على خلفية بيضاء ظلت عصية عليّ إلى النهاية، ولكن الأصابع المتدلية، والوجوه الضائعة، وغياب التناسب، وتحطيم المنظور التقليدي، شدّني إليه، وبعد سنتين انتقيت إحدى لوحاته لتكون غلافًا لأحد كتبي. طفنا بالمتحف إلى أن أصبنا بالإرهاق، ثم اتجهنا إلى وسط المدينة، تناولنا الغداء في مطعم تركي. وعدنا في الرابعة، وقد ادّخرتُ طاقتي لزيارة متحف "البرادو" الذي بكرت في الصباح إليه وحيدًا، فأمضيت خمس ساعات في مشاهدة لوحات روبنز، وفيلاسكز. أما غويا فقد شعت لوحاته في قاعات واسعة تزاحم حولها الزائرون.

والبرادو مبنى تقليدي كبيرٍ ذو سلالم رخامية متآكلة، دخلته مسكونًا بلحظة ترقّب لرؤية أعمال ممهورة بالخلود والألق، وهي الدهشة نفسها التي لازمت دخولي في متحف اللوفر، والمتحف البريطاني، ومتحف أمستردام، فالبرادو – كاللوفر- خزانة عريقة لمدارس الفن الكلاسيكي. بدأت فكرته تلوح في الأفق في عهد كارلوس الثالث، وسعى جوزيف بونابرت، لتحقيق الفكرة، لكنّه أصبح حقيقة في عهد فرناندو السابع بتأثير من زوجته الثانية ماريا إيزابيل التي توفيت قبل افتتاحه عام١٨١٩وإبان الحرب الأهلية في ثلاثينات القرن العشرين، عهد لبيكاسو بأمانته، ولكن الأحداث رسمت خطرًا محدقًا بمقتنياته، فأغلق، بعد أن نقلت محتوياته إلى فالينسيا، ثم إلى كتالونيا، قبل أن تودع في جنيف تحت رعاية الأمم المتحدة، حيث عادت إليه بعد الحرب. وفيه وجدت الفخامة الكلاسيكية لفنون عصر النهضة، حيث المطابقة شبه الكاملة بين الرسم وموضوعه، فالفن مقيد بالأمانة والدقة، والتمثيل رهين المماثلة، فالصورة البصرية شديدة التعبير عن الصورة الذهنية، ولم تخرّب بعدُ الصلة بين الأصل وكيفية إنتاجه، فذلك من مكاسب الحداثة.

وجدت لوحات ضخمة تحتل صدر قاعة بكاملها، لفتتني معايير الجماليات الأنثوية، فالأجساد مملوءة، والجلود ثخينة ومطوية، والأثداء ضخمة نافرة، والأرداف شبه مترهلة، والرجال إما فسوقة قساة بقبعات عريضة، أو محاربون على خيول هائجة يشهرون سيوفًا مستقيمة يطاردون المجهول.

ثم انطلقت بالقطار بعد أيام إلى طليطلة، وفيما كنت أسأل عن الكاتدرائية، أجابني شخص بالمغربية الدارجة إنّها بالاتجاه الذاهب إليه برفقة زوجته وصديق أسباني، فدعاني لمرافقتهم. دليلنا المرح يدعى لويس، وقام المغربي بالترجمة من الأسبانية وإليها، لويس، وهو أستاذ جامعي من طليطلة، كان مرحًا ومتهكمًا، وقادنا إلى الكاتدرائية، فبدا لي وكأنّه يهمّ بالركض، ويريد شرح كلّ شيء يراه. أشار إلى مستطيلات نحاسية صقيلة بفعل الأحذية على أرض الكنيسة، وأخبرنا أنّها قبور لرهبان،



ثم أشار إلى السقف حيث توجد طرابيش معلقة، وقال إن أهل طليطلة يعتقدون أن هؤلاء الرهبان سيدخلون الجنة حين تسقط الطرابيش، لكنها ظلت معلقة مذ وضعت، والرهبان في انتظار وعد الرب. وصل بنا إلى قطعة نحاس أخرى، فأخبرنا أنّ قسًا يرقد تحتها، وقد أوصى أن يكتب عليه"لا يوجد هنا إلّا غبار". زرنا غرفة الذهب والمجوهرات، فظهر الثراء الكنسي مرة أخرى، وغادرنا نخترق الأزقة الضيقة المرصوفة بالحصى. أوقفنا لويس عند زاوية علّقت فيها صورة السيدة العذراء في صندوق زجاجي، حيث كومة من الدبابيس والإبر، وأنبأنا أنّ فتاة تعشق جنديًا كانت تأتي لانتظاره في هذه الزاوية، وكان النوم يأخذها أحيانًا، فتأخذ إبرة تشكك أصابعها كيلا تنام، وعاد الجندي من الحرب وتزوجا. وبنات طليطلة يأتين ويشكّنَ أصابعهن بالإبر بأمل التزوج ممن يعشقن، وهذه الكومة من تلك الإبر.

مررنا بمسجد صغير يجري ترميمه، شبه ضائع بين البنايات الشاهقة. فأشار لويس إلى صخرة بيضاء أمامه، وقال: إنّ المسيحيين كانت لهم كنيسة في المكان، ولما جاء المسلمون نزل المسيح وحفر حفرة، وأشعل سراجًا، ووضعه فيها، ولما طُرد المسلمون من طليطلة، بعد قرون، جاءت الجيوش المسيحية، فحرنَ حصان القائد في مكانه، فأمر بأن يحفر المكان فإذا بالسراج مازال مضاء. افترقت عنهم، واتجهت إلى قلب المدينة القديمة، إلى الحي اليهودي"الخدرية"الذي يماثل الحي نفسه في قرطبة. وعلى الرغم من أنّ أشبيلية، وقرطبة، وغرناطة، وطليطلة، بدت متشابهة إلى حد كبير، بالنسبة لي، إلّا أنّ الأخيرة ظهرت أبهى، وأعظم، إنّها تقع على جبل أشبه بهضبة عظيمة مشجرة، وتترامى البيوت المتكونة من عدة طبقات على السفوح، تفصل بينها شوارع ضيقة، ومعظمها لا يسع لمرور السيارات، وهي من مدن المنطقة الوسطى. نضرة، عريقة، نظيفة، ومتحف عمراني كبير، تتنفس معًا عبق الماضي والحاضر في نوع من التوافق الخصب، فطرز القرون الوسطى الإسلامية لهذه المدن، وأزقتها الضيقة، لم تحل دون شيوع الروح العصرية فيها حيث الحانات الجميلة، والمطاعم الفخمة، ومحلات الأزياء الحديثة، فضلًا عن المصنوعات التقليدية، وفي مقدمتها السيوف التي كانت مشهورة في كامل أرجاء أسبانيا.

ثم انحدرت إلى الطرف الآخر من المدينة لتصفّح المنساب بهدوء بين ضفاف طينية، فإذا بي أمام منزل"غريكو"الرسام الذي عرفني إليه كازانتزاكي في سيرته الأخاذة"تقرير إلى غريكو" وقال عنه إنّه "معجون من التربة الكريتية" فهما يتقاسمان دم سلالة واحدة. بوابة المنزل الخشبية مشققة، والبناء يعود إلى ما قبل أربعة قرون. وعدت إلى محطة القطار وقد بنيت على طراز المدينة القديمة، وتذكر بالمحطات التي تظهر في أفلام رعاة البقر. ويمكن توقع ظهور"كاوبوي"على حصانة من السهل المجاور. من هذا الجانب من السهل انطلق"دون كيخوته دي لا مانتشا" في رحلته الخيالية المجنونة، فإقليم المانتشا حيث تدور مغامرات الفارس النبيل متصل بطليطلة. أمضيت اليوم اللاحق في مدريد، زرت برج بيكاسو، وتمثال كولومبس الذي بني في عام ١٨٨٥وقصدت النصب الضخم المجاور الذي يصور الفتوح الأسبانية للعالم الجديد، وثمة نصوص محفورة على الألواح الحجرية الكبيرة، تحتفي بالمجد الأسباني في فتح العالم، واتجهت إلى متحف للشمع. أول قاعاته خاصة بالعرب المسلمين، وارتحت طوال الظهيرة في مقهى خيخون.

ذهبتُ عصر اليوم التالي إلى"ساحة الثيران". حيث بني المدرج المهيب، المناظر لملعب كرة القدم، في عام ١٩٢٩، وشهد حضور شخصيات عظيمة. وهو البؤرة الجاذبة لمحبّي مصارعة الثيران في أسبانيا والعالم. أروقته الواسعة، وسلالمه الحجرية، ونوافذه الكبيرة، والمقاعد الخشبية العتيقة، ثم شرفته المندفعة في الفضاء، هيأتني لحفلة من عنف، وسرعان ما امتلأ المكان الذي يسع لعشرين ألف متفرج. بدأت المصارعة بجولات ست أو سبع. وتتألف الجولة من مراحل، تنطلق الأولى بدخول المصارع الذي يستفزّ الثور لخمس دقائق من أجل إرهاقه من جماعة من اللاعبين الذين يحتمون خلف مساند من الأسمنت إذا هاجمهم الثور الهائج الذي فوجئ بأنّه وسط عالم غريب عنه، ثم يدخل فارسان دُرّع حصاناهما بالجلود الثخينة، وبيد كل منهما رمح طويل، ترافقهما جماعة أخرى من اللاعبين، فيستفزان الثور الذي ينطح درع الحصان، وخلال ذلك يغرز الفارس رمحه في سنامه، ثم





يمعن في تمزيق جرحه، وتنتهي الجولة، ليظهر لاعبان يحملان رمحين، يحاول كل منهما غرز رمح في السنام المثخن بالجراح، فتتكاثر الرماح القصيرة التي تمزق السنام، وتظل نابتة في أعلاه، أو متدلية، فتعمّق الأذى، وينسحب هؤلاء ليظهر المصارع الذي يتقصّد إرهاق الثور برايته الحمراء وسيفه، فالحيوان لا يميز بين الألوان، ويهجم على غمامة معتمة أمامه، وكلما تحرك زادت الرماح تمزيقًا فيه.

ويعود المصارع لأخذ سيف طويل، ورفيع، ومستقيم، ويحاول بالخداع أن يجر الثور إلى وسط الدائرة، تحت أنظار جمهور تدفّق هياجه البدائي، فيتحيّن الفرصة لطعنة تناسبه، وبعد أن يترنح الثور تعبًا يستغل الفرصة فيغرز سيفه في أعلى السنام الذي كان أحد الفرسان فتحه بالرمح من قبل، فيغرز الرمح فيه إلى أن يبلغ القلب والأحشاء، وكلما اختفى السيف في جسد الثور كانت الضربة موفقة، وتلاقي تشجيعًا هوسيًا من المتفرجين الذين انفلت حماسهم الوحشي. وأخيرًا يقوم المصارع بأخذ سيف جديد، فيما خصمه يتهاوى مترنحًا، مثخنًا، فيتخير طعنة في مخه، وهي الضربة القاتلة التي يسقط إثرها صريعًا بعد أن ينغرز السيف في هامته، وإذا ظل يتحرك يتقدم رجل يحمل خنجرًا قصيرًا فيطعنه طعنات سريعة قاتلة في الرأس خلف القرون إلى أن ينهار صريعًا، فيزفر زفرته الأخيرة، والدماء تشخب من فمه ورأسه، وتتقدم خيول يمتطيها فرسان بأزياء ملونة، فيُسحل الثور بالحبال من قرنيه في حركة استعراضية كرنفالية دائرية إلى الخارج لتبدأ جولة جديدة.

ترجع هذه اللعبة إلى حقبة مغرقة في القدم، ويرجّح أنّها عُرفت منذ نحو ستة آلاف سنة، وثبت شيوعها في عهد يوليوس قيصر أحد أشهر أباطرة الدولة الرومانية، ويورد لسان الدين بن الخطيب في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، وهو من غرناطة، وصفًا بارعًا لها، وقد كانت الكلاب تقوم مقام اللاعبين المُنهكين للثور" يُطلق الثور، أو بقر الوحش، ثم تطلق عليه كلاب اللان المتوحشة، فتأخذ في نهش جسمه وأذنيه، وتتعلق بهما كالأقراط، وذلك تمهيدًا للقاء المصارع الذي يكون فارسًا مغوارًا يصارع الثور، وهو على فرسه، ثم يقتله في النهاية برمحه" وتاريخ مصارعة الثيران غامض، وملتو، وأقرب إلى أن يكون، في أصوله، طقسًا للقتل. ومن المستحيل كتابة تاريخ موضوعي لأي فعل معمّد بالدم. وتمارس المصارعة بنسب متباينة في أسبانيا، والبرتغال، والمكسيك، وفرنسا، وكولومبيا، والأكوادور، وفنزويلا، واستوحاها رسامون كبار منهم غويا، وبيكاسو الذي كان مغرمًا بها.

عرفت مصارعة الثيران تطورات كثيرة، فالراية الحمراء التي يضلل بها المصارع الثور أضيفت في عام ١٧٢٥، ويُسمى المصارع **matador** أما الفارسان اللذان يخزان الثور بالرماح غرض إنهاكه وإغضابه، فكل منهما يسمى **Picador**. وطول السيف المستخدم في الطعن هو متر واحد، وقد صُمّم بحيث يخترق قلب الحيوان، وأغلب المصارعين لا يوفّقون في معرفة مكان القلب، فيمزقون رئتي الثور فلا يموت فورًا، وإنّما تتلاشى حياته بسبب تمزيق أعضائه الحيوية، ويصبح احتضاره عذابًا مضاعفًا. وقد تنتهي اللعبة بطقس انتصار رمزي يقطع فيه المصارع أذن الثور وذيله، ويستعرضهما أمام الجمهور، ويحتفظ بهما ذكرى مدى الحياة، وفي حال ما أدى الثور عرضًا مثيرًا، وتميز بالمطاولة والشراسة، فيُكرم بأن يُسحل في عرض أمام الحاضرين بخيول أعدت لهذا الغرض. ويمثل الأميركيون أعلى نسبة في حضور هذه الألعاب بين الآخرين، وقد جلست جواري أميركية شقراء طوال العرض، كانت تلتذ منفعلة بالمنعطفات المأساوية الحاسمة لمصائر الثيران، وتصدر صفيرًا في تشجيع المصارعين، وتخبط المقعد بيديها ومؤخرتها حينما يشنّفون قاماتهم بكبرياء أمام كدس بشري شحنة هوس الإنفعال. ومعلوم أن همنغواي كان من أشهر محبي هذه اللعبة بين الكتاب.

وبدأت مصارعة الثيران تواجه بمعارضة شرسة من دعاة الرفق بالحيوان، وكشفت أسرار كثيرة حول الطريقة التي تربى الثيران بها، إذ يحبس الثور أربعًا وعشرين ساعة في غرفة مظلمة وضيقة قبل الموعد، فلا يتمكن من رؤية شيء، ولا يسمح له بالحركة، ثم يطلق فجأة وسط الضوء والصياح، فيصاب بالحيرة، وتشلّه المفاجأة، فيما تمعن الرماح في طعنه. وهذه الحال تظهر الثور بمظهر عدواني،





والحقيقة فقد دهمه ذهول، واضطراب. وتُخفى عن الجمهور كل هذه المقدمات. وليس من الغريب أن نجد تنويعًا لهذه اللعبة في بقايا المستعمرات الأسبانية والبرتغالية في أميركا اللاتينية وآسيا، بل في بلاد الخليج العربي حيث افتتح البرتغاليون الحقبة الاستعمارية في القرن الخامس عشر، ففي الفجيرة، على الساحل الشرقي من دولة الإمارات، تمارس مصارعة الثيران، لكنّها بين الثيران فقط، وتقام بعد صلاة العصر من كل جمعة في الأصياف غالبًا. والأهالي يعدونها من تراث أجدادهم. وتجري عليها رهانات بين الحاضرين، والمنظّم الذي يقوم بالتعليق والتشجيع وإثارة الحيوانات يسمى "مثير الفتن".

وهذه اللعبة دموية، وشنيعة، لأنّها ترتكز على المفارقة غير الأخلاقية بين القوة البريئة والغدر المريع، فالثور الذي رُبّي في مكان منعزل يفاجأ حينما يُدفع به وسط آلاف الناس الهائجين، وما دام يمتلك القوة، فاللاعبون يخادعونه، ويحتمون من اندفاعاته خلف حواجز الأسمنت، فيزداد تشتتًا لأنّ الهجمات تأتيه من الجهات كافة. ويحاول اللاعبون ويبلغ عددهم أكثر من عشرة بين مصارع، وفارس، ومساعد، ورامح، إنهاك الثور الذي لا يعرف من أين يدهمه الخطر. تبدأ الطعنات تنهال عليه يرافقها استفزاز، وكل حركة منه تضاعف تمزيق جسده بالرماح المنغرزة في سنامه، فيشترك هو وخصومه في التنكيل بنفسه، وهذا يجافي أي مبدأ ممكن لأي منازلة، فكيف بلعبة!! وكلما خارت قواه تضاعف غدر خصومه، ولكن الأمر الملفت للنظر هو مشاركة الجمهور المرضيّة في تشجيع المصارع لإلحاق أقصى درجات الأذى بالحيوان الذي كلما مرّ الوقت أصبح خصمًا لدودًا للمصارع، والجمهور على حد سواء.

وحينما تأتي ضربة القلب القاتلة، ثم غرزة الدماغ التي يخرّ بعدها الثور صريعًا، يبلغ هياج المشجعين ذروته، فتخيّم نشوة العنف الأعمى في الملعب كله، فبدل أن تحل الشفقة على الضحية تندلع الحماسة الانتقامية المتصاعدة ضدها. وطوال الجولات الست أو السبع كنتُ حائرًا في تفسير هذه الروح العدائية تجاه براءة مطلقة. ولم يبق أمامي سوى تفسير ثقافي، وهو أنّ الثور يمثل رمزًا شريرًا في طيات اللاوعي الجمعي للأسبان، فوجدتني أنظر باشمئزاز لا يمكن طمره إلى بشر تتدافع مشاعرهم العدوانية باطراد ضد الحيوان الذي ينفث من فمه مزيجًا من الدم والزَبد، وهو يرغي في مشهد مروع، فكأنّ الجمهور يتشفّى من كائن ارتسمت نهايته، وأصبح التخلّي عنه شعورًا يستبطن الرغبات الدفينة التي يمثلها الانفضاض عن القوي لحظة انهياره، كما يقع في حالات سقوط الطغاة حيث أول من يتوارى مناصروهم. فهل يتماهى الجمهور مع بطولة زائفة يمثلها المصارع الذي وصل إلى قتل الخصم عبر سلسة مكشوفة من الخدع والمساعدين؟ ولماذا يضج الآلاف بصيحات الاهتياج كلما ترنح الثور الذي يبدو سلوكه غاية في الاستقامة والبراءة الغبية؟ ولماذا يصيحون هاتفين"أُولي"بصوت واحد، فهل لذلك علاقة بنداء"الله"الموروث عن العرب المسلمين، وقد حرّف اللفظ؟ وهل يتطهّر الجمهور عبر التأييد الواضح للمصارع من خمول أو ذنب أو حينما يترنح الخصم مضرجًا بدمائه؟.




توقيعات

خارج الأعراف/ وداخلها



رعـد فاضل

*

كان الشعر العربيّ بمستوييه: الشّفاهيّ والمكتوب (في أغلبه) تلقائياً، كونه قريضاً لا يخرج على أغراض محدّدة، ومحدودة- سلفاً. وما كانت لتكون إشعاعاته المعروفة لولا تحرّره من هذه التلقائيّة فتحوّل على أيدي بعض الشّعراء العباسيين إلى نوع إضماريّ وتأمّلي.

وفي ضوء هذا الفهم، أُشكّك في فهم الشّيخ أمين الخوليّ من أنّ البلاغة العربيّة قد نضجت حتى احترقت. على العكس، فلو أنّ الشعرية والنثريّة العربيتين ظلّتا أسيرتي الإبداعيّة القديمة أسلوباً وفهماً.. لصحّ ذاك الاحتراق، لكنّهما تحوّلا تحوّلاً جذريّاً من داخل تلك البلاغة الخلاّقة نفسها، مما يعني أنّ البلاغة العربيّة ما كانت من النّوع الذي ينضج ليحترق، وإنّما من ذلك النوع الذي ينضج ليتجاوز نضجه هذا، إلى نضج آخر أصيل بِجدّته وتجاوزه وحداثته لا بقدامته، ومن دون ذلك لن يكون إلاّ نوعاً غُفلاً.




*

... لا يصلّي الشّعر إلاّ على سَجادة- موج.
ألهذا كأنّ علوّهَ عمقٌ/ وباطنَه تحليق؟.
*

تكون التّورية في أعلى مستوى شعريّ لها حين يكون معناها القريب: بعيداً.
والمعنى البعيد الذي تسعى إليه: أبعدَ مما نتوقّع، ونظن.
*

بما أنّ النثر عنصر فوضويّ خام، كما تنبّهُ إلى ذلك سوزان برنار، فهذا يعني شعريّاً أنّ النّثر قابل للاكتشاف والتّحول، عبر أداء شعريّ آخر من جهة أنّ الشعر ليس فوضوياً، وإنما هو: حركة لها القدرة على ترتيب فوضى النّثر بإدهاش وتغريب، لا جذر لهما في النثر (بوصفه خاماً) قبل أن يدشّنه الشّعر.
هذا هو التفاعل الذي يستخلص من الخام تنوّعَه، فيحوّل الأشياء الشعرية المخبوءة بين طبقات نثريّتها إلى تنوّع يعلن عنها: شعرياً.
ونكون بذلك قد فهمنا إصرار برنار نفسها، على أننا " في مواجهة مثل هذا النوع الشعريّ، ليس بإزاء فوضى... ولكنّنا إزاء نظام غريب. وإنّنا لنعجب بالمفاهيم المجنونة التي تنتظم منطقيّاً في جوّها، وعلى صعيدها ".
*

إذا ما كانت الجملة الثّقافية: دلالة اكتنازيّةً، وتعبيراً مكثّفاً- فعلاً، حسب ما يرى الغذّامي، بمعنى من المعاني. فكيف يجب أن تكون جملتها الشعرية؟.
سؤال أوجّهه إلى قراءة الشّعر. وليكن الجواب من جهتي: إنّ كل جملة ثقافية (بهذا المعنى) هي بطبيعتها شعرية، أداءً وفعلاً. ولكن ليس كلّ جملة شعريّة بالإطلاق هي: ثقافية- بهذا المعنى، حقاً.
وإذا كانت التّورية الثّقافيّة كما يراها الغذامي أيضاً: " تحمل نسقين لا معنيين، أحد هذين النّسقين واعٍ، والآخر مُضمر". فما الذي يجب أن تكون عليه التّورية لتكون شعريّةً بهذا المعنى أيضاً ؟.
سؤال آخر ألقيه بين يدَي القراءة لتجيب عليه، لأنّني لن أجيب عليه من ناحيتي، لئلاّ يأتي جوابي منحازاً، كوني شاعراً وكاتباً، مهما ضؤلت درجة هذا الانحياز، وأكتفي بالتّذكير بأنّ التّورية لم تعد تعتمد شعريّاً على طرفي معنيين: قريب/ وبعيد.
يكون القريب لثاماً، أو قناعاً للإيحاء بذاك المعنى البعيد. المسألة الآن أصبحت أكثر تعقيداً، بعد أن ماشجنا ما بين التّوريتين: الأدبية، والثّقافية.
وبعبارة أخرى صرنا نتوفّر على طريقة أداء شعرية تشتمل على المعنى/ ومعنى المعنى والنّسقينِ (الواعي منهما، والمُضمر).
*

لا بدّ من إعادة النّظر في طبيعة الشعر (الاشراقيّ) ما دامت للزّمان حركةٌ، وللمكان تاريخ.
وما دامت هنالك معرفة تتقصّى وتحلّل وتفسّر، من جهة أنّ هذا الشعر يرفض إقامة أيّة علاقة (قريبة، أو حتى بعيدة مخبّأة) مع التاريخ وحركته.
إعادة نظر، من ناحية التحقّق فعلاً، من إمكانية وجود مثل هذا الشّعر بتمام معنى هذا الوجود: أداءً/ وتواصلاً. ولا علاقة هنا للمستقبل بوصفه ذريعةً مثل هذا النّوع الشعريّ، لأنّ المستقبل نفسه، حركةٌ تتقدّم إلينا، أو نتقدّم نحن باتجاهه. وهذه الحركة بطبيعتها هي جزء من: مكان/ وزمان، على الرّغم من كونهما ما زالا مجهولين بالنسبة إلينا، ولكنهما جزآن من تاريخ قادم: يُكتَبُ/ ويتحقّق.
هذا الشعر ممكن إذا ما تمكّن حقاً من أن يكون كونيّاً بتجاوزه كلّ حد.
ولكن أليس للكون نفسه حركة وتاريخ ؟.
أليس هو نفسه بهذا المعيار، قابلاً للتّأويل والاستنتاج؟.
ألهذا إذاً: " على الشاعر أن ينخرط داخل التاريخ، وداخل مسؤولية الأشكال..، وعليه أن ينهض واقفاً، حينما تمضي خرائطيّة شعب، وخرائطيّة بلد نحو التّشظّي.., أو أنّه على غرار صوفيّ يمشي مطأطئ الرّأس، نحو الأفق.." ؟ كما يفهم عبد الكبير الخطيبيّ.
*

كلّ قراءة معياريّة: لا تتمسّك إلاّ بما يوحي به النصّ من قيمات. وكلّ قراءة قياسية لا تتمسّك إلاّ بأنموذجها، بوصفه مقياساً نهائياً، تقيس به/ وله. الأولى: متحرّكة، لا مقياس لها إلاّ المعيار.
والثانية: استاتيكية، معيارُها المقياس.
*

إنّ ما جعل الشرقيّ، وبخاصة العربيّ: الرّمز الأعمقَ والأقوى للمخيّلة المطلقة، هو إيمانه المطلق بالمطلق نفسه. ففي الوقت الذي يكون فيه الشّعر





الغربيّ الآن نوعاً من المادّية، ظلّ الشعر عند العربيّ والشرقيّ مُصدّراً لقوّة المخيّلة، كما لو كانت في أولّ شبابها. أي إنّه ما زال: داخلاً سحريّاً يفيض على: خارج ماديّ.

ففي الوقت الذي اتُّهمت في الفلسفة الغربيةُ العربيّ والشرقيّ بأنهما مُستلَبان بعقليّتيهما الأسطوريتين، وبصدورهما عن إيمان دينيّ راسخ وفكر تاريخيّ مطلقين فإنّما تُثبِّت فيهما ولهما بالمعنى الآخر: كل شعريّة خلاّقة ومُتجاوِزة!.

*

أن تكون شاعراً مُلْهَماً بالمعنى النّظاميّ القديم للكلمة، ليعني أنّ هنالك قوّتين تكتبان: المُلْهِم- المُفكّر/ وأنتَ المُعبِّر. وإذا ما كنتَ المُلهَمَ والمُعبِّر في آن فذلك لا يعني إلاّ أنّك قد صِرت الإلهام والشّعرَ نفسيهما. أي صرت: شاعراً حقّاً.

ذلك هو الإلهام بالمعنى الشعري الحصريّ الجديد (الخاصّ) للكلمة.

*

... إذا ما أردتُ الكتابة عن ماضيي، فلا يسعني إلاّ أن: أتذكّر.

وإذا أردتُ أن أتكلّم عن المستقبل، أجدني: أكتبهُ، وكأنّه جزء من تراثي لكي لا أكون: جزءاً من تراث مُقبل/ وإنّما ليكونَ كلُّ مقبل: تراثاً لي.

*

أَلشّعر (كما الموت): هسيسٌ وتأويل. لا معنىً يُفسّرُ... (كما الحياة) .

*

(١)

لم تكن الفَيصليّة (عنوانَ محلّة، بل تيمُّنٌ وتبرّكٌ بالملك فيصل) التي اكتستْ فيمّا بعدُ بـــ: (محلة النّصر) أوائلَ سبعينات القرن الماضي، لم تكن حارة ومرتعاً لطفولة متشظّية، ما بين الموصل/ وبغداد/ والدّيوانيّة، بهذا المعنى فحسب، وإنّما كانت نوعاً من فردوس مفقود عشتُ في لجّة جحيم البحث عنه، وعلى هامش سعاداته الموعودة!.

الفيصليّةُ كان لها مدخل واحدٌ تقابله مطحنةٌ للحبوب، لا يزال هدير سيور ماكنتها حاضراً في نفسي؛ الشّعريّة والطفوليّة والرّجوليّة، كأنّه تماماً الآن. مدخلٌ يفضي إلى زقاق عريض تتوزّع جانبيه بيوتٌ للموسرين.. ليتفرّع إلى أزقّة ضيّقة تجثو على جوانبها أشباهُ بيوت، كأنّها القبورُ: (بيوتُـنا).

فيما بعد ارتـأت الفيصلية أن يكون لها أفقٌ، فانفتحت على بستان (مهيْدي).

مهيدي هذا، كان وقتَها قد تجاوز السّبعين. لا يعرف الفيصليّون حقّاً من أين أتى. له أبناء معروفون، وآخرون مجهولون بالنسبة إليّ، لا أعرف إلاّ اثنين منهم، بحكم كُرهي لهما، لأنّهما كانا يتواجدان دائماً في البستان ليل نهار.

وبهذا، وبانفتاحنا على البستان، صارت في حياتي ضجّتان مهيبتان؛ ضجّة المطحنة في النّهار، وضجّة ماكنة (بئر البنات) في البستان، ليلاً.

لا أعرف حقّاً لم سُمّيت هذه البئر ببئر البنات، على الرغم من عشَرات الأساطير التي نُسجت حولها، من جلوس السّعلاة على حافّات سواقيها/ مروراً بانبجاس جنّيات قيل إنّهن لا يجالسن إلاّ الخمّارين الذين كانوا يتسلّلون إلى البستان، ويرفعون الأنخاب مع(أزهر بن مهيدي) سرّاً، وانتهاءً بنزول بنات من السّماء، كأنّهن البـلّور، قبل الفجر بقليل، ليتوضّأن.

انفتاحنا على البستان كان أشبه ما يكون بالتّقدم خطوة باتجاه فردوس (الفيصليّين) الموعود، حيث أشجار التّوت والفستق المحروسة بعينيّ أدْهم الصّقريتين، وبعصاه الغليظة، وتجديفه، وشتائمه. حيث السواقي التي كانت كمثل شرايين وأوردة لأنساغ تلك المَشاهد/ ولوجودي الصبيانيّ كلّه، آنذاك.

كان للفيصليّة وجه آخر يطلّ على مشفىً للأمراض الصدريّة/ مشفى لا يُعنى بتفكيك الضّيم والنّكوص والقهر، وإنما يُعنى بتكهيْف رئات النّاكصين والمقهورين المحروسين من الحياة بالسّل!. طوابير يوميّة كانت تمرّ مثل فلول جيش مهزوم من أمام مدخل الفيصلية الشماليّ، وأحيانا بمحاذاة مدخلها المطلّ على البستان. طوابير نساء ورجال وأطفال، جلّهم من قرى الموصل وضواحيها. كانوا يتأبّطون رقاعاً سوداً يطلقون عليها جزافاً: " الأشّعة ". كانت هذه الرّقاع بمثابة بطاقات عودة إلى الحياة بالنسبة إليهم/ أو ذهاب باتّجاه الموت. وجوه مصفرّة كَمثل القمح العظيم الّذي كان ينبجس من بين أصابعهم/ ويتلوّى كمثل حزمات ذهبٍ أمام





الشّمس، وتحتَ مناجلهم. ولطالما تساءلتُ في سرّي وقتَها: أليس اصفرار القمح والذّهب رمزَ حياة وثراء/ فلِمَ وجوه هؤلاء المسلولين مصفرّةٌ على هذا النّحو القمحيّ الذي يشي بالفقر والموت، لا بالثّراء والحياة؟!!. سؤال لم يجبني عليه إلاّ الشّعرُ والثّقافة فيما بعد.

تأتي زُمَر على أرجلها/ ويعود معظمها في توابيت. كنّا نحن الفيصليينَ نعيش مُحاصرين بمطحنة/ وبستان/ ومُغتَسل موتى.

كأنّنا كنّا مقبرةً ثيابُها تلك البيوتُ- بيوتُنا !.

(٢)

ألفيصليّة في الليل غيرها في النّهار، وبخاصّة في الصّيف. كانت مشكلتي مع (نوفةَ) جدّتي لأمّي التي لَوّبتْها كثيراً، برأسين، الأوّل: يكمن في ولعي بتسلّق شجرة التّوت الضّخمة التي تتوسّط صحن بيتها، غير أنّ نوفة وبدهاء تمكّنت من هزيمتي، وقتَ أفشت لي سراً مُلفّقاً مفاده أنّ أفعى ضخمةً سوداء تقطن بين أغصان الشّجرة، مما دفعني إلى التّوقف نهائياً عن الاقتراب من تلك التّوتة.

أما رأس المشكلة الثاني: فولعي بالسّباحة في دجلة. ذاك الولع الشعريّ الذي انتصر على سرديّات نوفة، وتلفيقاتها، وأكاذيبها البيضاء كلّها، من أنّ دجلة يصيح في الليل؛ جوعان... جوعان... جوعان.

عجيبٌ نهر يصيح/ هذا ما كنت أتندّر في النهار عليه. وفي كلّ ليلة كنتُ أقرّر بأن لا لقاء بعدُ مع دجلة الجائع هذا- إليّ. وما إن تمدّ الظّهيرة رأسها حتى أجدني بين أحضانه، أقطعه من الذّراع إلى الذراع. كأنّا: دجلة وأنا، كنّا النهرَ نفسه/ والمجرى نفسه كأنّا كنّا الصبيّ نفسَه/ كأنّا كنا معاً: صبيّاً في هيأة نهر. ونهراً في هيأة صبي.

(٣)

بيت جدّتي القديم: بابُه الخشبيّ الضّاجُ بالتّجاعيد/ قنطرتُه بمَلاكها الصّالح الذي يتوضّأ كلّ فجر من صنبور مائها، حسب زعم نوفة/ توتتُه/ كوّتُه المطلّة على البستان، المسمّاةُ جزافاً؛ شبّاكاً. الفانوس الذي أسميته في واحد من نصوصي الشّعريّة، فيما بعدُ؛ " الفانوسُ التّحفةُ التّعبانُ من أثريّته". خالي يونسُ الذي: دلّني على سيرة عنترة، والزّير سالم، والإسراء والمعراج، ونهج البلاغة... وهو لا يجيد غير قراءة اسمه!!. يونسُ بخنجره ذي المقبض العاجيّ المطعّم بالفضّة وفصّيْن أحمريْن، بحزامه الجلديّ العريض، وزُبونه وعقاله وكوفيّة رأسه البيضاء... ودائماً: جدّتي بماكنة الخياطة الــ: (bfaf)التي أتلفت لها بمؤازرة الفانوس، ذاكَ، عينيها الرّائعتين...، غير أنّها كانت كمثل الطّبيعة كلّما غربت لها شمس تبجّستْ من بين جنباتها أخرى.

أمّي: وهي جالسةٌ أبداً في انتظار وحيدها. التي كانت كلّما دخلتُ معركة مع أبي بسبب شرائي للكتب والمجلاّت التي تأخذني من فروضي المدرسيّة، على وفق زعمه، تقف كمثل ترس لتدفع عنّي ولو بعضاً من غضبه المشهور به. أبي كان شاعراً متمرّداً بسلوكه، كان أبيضَ القلب واليدين، تخرّج من بين يديه مُحدثو نعمة كثيرون، ومشاريعُ موسرينَ، وظلّ وحده من بينهم يبذل ما في الجيْب ليأتيه، أو لا يأتيه- لا فرقَ عنده، ما في الغيب!.

الموصل. بغداد. الدّيوانيّة. أبي. أمّي. جدّتي. ويونسُ لهم سبعة كَراسٍ هزّازات في مخيّلتي لا في ذاكرتي.

(٤)

... ألآنَ (الدّمْ – لَمَاجَة) تلامس شفةَ بوّابة شَمَش، عند سور نينوى الشرقيّ القديم جرى فيها الموت كلّ ذاك الجريان، ولعب فيها بحريّة لا مثيل لها، لعبة تقتيل هي الأخرى فوق كلّ لَعب ومثال!؟. هل لولعي ورعبي، ذينكَ القديمين: عمقٌ شعريّ ما، بكهفها الذي، على ما أظنّ، لا يزال هناك ينزّ ماءً/ ودماً (قبْلاً/ وبَعداً/ والآن- أيضاً) من ثقوب في سقفه وجدرانه، ثقوب كأنّها عيون دامعةٌ أبداً دماً لا دمعاً ؟. كهفٌ عُرف أنّه كان مُعتزَلاً لأحد المُتجلّين المجهولين. ولَكَم شهدتُ طوابير: نساء عاقرات/ بائرات/ مهجورات/ وأراملَ...، أطفال أسوياء ومعتوهين، أنصافَ مجانين ومَمسوسين؛ حاملين، جميعاً، أرزاءهم وأمراضهم/ أحلامهم المؤجّلة وآمالهم المقتولة...، وهم يعلّقون خرقاً خُضْراً، ويدقّون مسامير، ويَحشكون كاغداً بين الشّقوق، طلباً للخلاص من الخوف.

الخوف ممّن ؟!. -

منَ الحياة طبعاً !!؟.

*

يوصّف (أبو حيان التوحيديّ) الكلامَ : " خُذ من التّصريح ما يكون بياناً لك في التّعريض، وحصّل




من التّعريض ما يكون زيادةً لك في التّصريح " حتى يقول عن الخافي والبادي من الكلام: " وإلهيّة لائقة، وعبوديّة شائقة، وخافيةٌ مشوّقة وبادية معوّقة، فاصرف زمانك كلّه في فَلْي هذه الأثناء، واستنباط هذه الأنباء ".

إنّه ينزع إلى أنّ التّصريح (وإن كان كذلك) فلا بدّ أن يكون: بياناً، ولكن في أيّة مزيّة؟. إنه يقول بالتّعريض، من جهة أنّ التعريض هو الإمكان في إيصال المعنى ولكن من غير تصريح، أي من غير تسطيح.

كما يرى الخافية مشوّقةً والبادية معوّقة. أي أنّه يرى الكلام نوعاً من الخفاء والسرّ، لا نوعاً من الظاهر والعَلن.

كما يرى التّلقي تفتيشاً، ولكن بالاستنباط، لا بالتّفسير/ بالاستبطان، لا بالتّحديد.

*

أَلشّعر: شكل وفكر مختلاّن (بهذه البساطة!) لكن لهما سطوة السّحر. مما يجعل شكل الشعر: غرابة. وأفكارَه: أشكالاً. فكأنّ ظاهره: باطن، وباطنه: فوق. كأنّ فوقه: حركةُ أعماق. وعمقَه: حركة فوقيّة في آن معاً/ أي كأنّه أرومة الأثير.

*

لكلّ كتابة إبداعية خلاّقة، ماضٍ وحاضر ومستقبل.

فما ماضيها إلاّ ذاك الشكل(بوصفه طريقةَ أداء وتعبير). وما تلك الثقافة (بوصفها مُنتجة تلك الكتابة) إلاّ المحرّض والمؤونة. وحين يستنفد ذاك الماضي (الذي كان حاضرَ الكتابة- آنذاك) حركتَه، يعجز عن التقدّم باتجاه حاضر زمننا؛ شكلاً وأفكاراً. وما الحاضر الذي تعيشه الكتابة الآن (بوصفه زمن إنتاجها) إلاّ نوعٌ أشبه ما يكون بغربال دقيق يغربل ذاك الماضي/ وهذا الحاضر، سواء بسواء. وما يتبقّى في الغربال هو ذاك المعنى الذي أصبح تصريحاً بادياً ما عاد له أفق آخر قابلاً للاكتشاف والتّواصل/ وبمعنى أوضح ما عاد عميقاً. وما ينفذ من هذه الغربلة لا يمكن أن يكون إلاّ مستقبل هذه الكتابة (ذاك البعد الخفيّ المتماشج مع أرومة الكتابة تماشجاً استعصى معه على القراءة اكتناهه) وإلاّ لمَ ما زلنا نقرأ أفكاراً عبر أشكال شعرية بدتْ قديمة ومُتجاوَزةً (بهذا المعنى – حصراً) ونكتشف كأننا نقرؤها لأوّل مرّة ؟.

أُنبّه أيضاً إلى أنّ هذا المستقبل (البُعد الخفيّ) هنا لا يمكن أن يكون في حقيقته إلاّ ذهاباً آخر إلى مستقبل آخر (مجهول) ما زالت حركة اكتشافنا له لمّا تستنبطه بعد.

وهكذا كلّما اكتشف هذا النوع من الكتابة منطقة من: هذا/ ذاك- المجهول (بكل ما تعنيه كلمة: ذاك من ماض/ وقابل) ضمّها هذا النوع إلى حاضنته، فتتحوّل إلى حاضر أولاً/ ثم إلى(ماض) فيما بعد، تالياً.

ببساطة هذه هي الحركة التي لا يمكن أن يتخلّى عنها كلُّ شعر مُبتكر وخلاّق.

من هنا نراه شعراً وحيداً ومعزولاً، كونه لا يبحث عن وجوده، بقدر ما يؤسّس لخلوده.

*

بما أنّ القراءة الاستنباطية هي وحدها الفاعلة في استخراج الدّلالات الخفية الثّـاوية في أعماق النصّ الشعريّ الخلاّق.، فلا بدّ بالمعنى المقابل أن يكون الشّعر نفسه قبل ذلك، مُباطناً للجوهر. وعلى هذا الأساس لا يمكن الرّكون بَعد ذلك كلّه إلى قراءة الاستدلال بالمعنى (بوصف المعنى ظاهراً) على كلّ خفيّ، ومُضمر (بوصفهما ما زالا غائبين).

لتكن قراءتنا للشعر إذاً: ظنّاً، لا يقيناً. لتكن سحريّة، لا عقليّة. إذ يمكن عبر السّحر محاورة المجهول/ ولكن لا يمكن عبر العقل خلق أيّ نوع من المقاربة والمقايسة مع السّحر. وعندما نقول بمباطنة الشعر للجوهر لا يمكن أن نعني الجوهر الفرد (بمعناه الفلسفيّ) من جهة كونه غيرِ قابل للتّجزئة، ولكن من جهة أنّ لكلّ جوهر سمة، وهذه السّمة بطبيعتها متحرّكة لأنّها حيّة: تنمو، وتتغير شكلاً وأعراضاً، وهي بذلك نوع من التّواصل، نوع مُحدَث. وبما أنّ الجوهر الشعريّ لا يمكنه التملّص من سماته المتحرّكة هذه، فهو بالأصل، والتالي: مُحْدَث على الدّوام. أي أنه ما عاد جوهراً فرْداً.

ذلك هو جوهر الشعر قياساً بحركته/ وجوهر العالم قياساً بالشّعر.

*

فَلئن كان السببُ هو: (الواسطة بين شيئين).
ولئن كانت العلّة: (وصفاً أو معنىً يحلّ بالشيء فيوجب له حكماً)،





فالنّص الشعريّ حسب ذلك، ما هو إلاّ السّبب ما بين: اللغة/ والثقافة، من جهة/ وما بين العالَم، من جهة أخرى.
أما الشعر بذاته فهو (علّةُ) ذلك كلّه.
*

على قارئ الشّعر أن يكون بمعنى من المعاني: قَيّافاً بارعاً، لأنّ الشعر أثـرٌ لا يُكتشف إلاّ بالقَصّ. وما على القارئ إلاّ أن يكون: كاهناً، لأنّ الشعر يؤول بالإستكناه/ لا بالعَرافة.
*

غالباً ما تتعثّر القراءة بالــ : شعر (من جهة التواصل مع المعنى). وما هذا التعثّر إلاّ نوع من الانفصال، نوع من غَيْبة تدخلها القراءةُ أمام صحوة الشّعر وحضوره. وما انفصال الشعر عن المعنى نفسه، إلاّ نوعٌ من تغييب المعني. فكأنّ المعنى (هنا) في حالة ثُـمالة. وكأنّ الشّعر في مَقام صحو.
أليس هذا نوعاً ممّا يمكن تسميته بــ (التّواصل المُنكسِر): ... ... ؟.
*

ما يجب أن تنشده الثقافة العربية الآن، لا يمكن أن يكون إلاّ ذاك النّوعَ من التّواصل المعرفيّ الخلاّق مع: الآخر. ولكن بشرط الاستقلال عنه روحيّاً وإرادياً في الوقت نفسه. لا ذلك النّوع الانفصاليّ في قشرته/ والخاضع الاتّباعيّ في جوهره.
ثقافتنا تتطلّب اليوم أن تعيش بعمق أزماتها الذاتيّةَ: أزمة... أزمةً، لتضع لها الحلول عَبر عقَل خلاّق/ لا مُستقيل كعادته، وإن لم تفعل فذلكَ لا يعني إلاّ أنها مازالت تكابد أزمتها الخرافيّةَ الأولى- أزمة الحنينِ إلى ماضيها الخلاّق الذي لابدّ أن يكون مرجعيّةً دافعة لها إلى أمام/ لا سيوراً، وأمراساً تشدّها إليه.
وإن لم تفعل، فذلك لن يعني بدوره إلاّ أنّها ستظلّ مهزومة، ليس أمام ثقافة الآخر فحسبُ، وإنّما أمام تراثها نفسه، وبالتّالي أمام نفسها/ وذلك لأبشع أنواع الهزائم، بامتياز.



في التجربة المنهجية
ثراءات الشعر .. إكتشافات النقد



بشير حاجم

:١

١ـ في الدرس النقدي الأحدث، الذي أحترفه منذ منتصف التسعينات للقرن الماضي، ثمة ما هو من أهم تعاليمه الرَأيوية. ذاك، تعليم ـ رَأيوي ـ كهذا، أنه ليس هنالك شاعر ناجح وثان فاشل. أو، إن شئت الدقة، لم تعد هنالك قصيدة جيدة وأخرى رديئة. فوفق نظرية هذا الدرس، التي أؤمن بها، كل قصيدة، أية قصيدة، تحمل ثيمتها وخصوصيتها وثراءها». أما الجودة والرداءة، أو النجاحية والفشلية، فقد صارتا ـ عندي في الأقل ـ من «كلاسيكيات» النقد القديم.

١ـ٢: لذلك، أعتقد، يقال إن كتاباتي النقدية، على قلتها، تثير آراء متعارضة من الشعراء ونقادهم ـ!ـ سواء بسواء. أذكر، في هذا الخصوص، ما أثارته إحدى محاضراتي داخل (الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) عن ديوان لشاعر تسعيني. بعضهم قال عنها، أي المحاضرة هذه»٦»، إنها ليست بنقد، كذا، فيما قال بعض آخر عكس ذلك.




١ـ٢ـ١: أما بالنسبة لي، أنا، فواثق من إشتغالي النقدي. هذا، الوثوق، على الرغم من يقيني، المؤكد، بأن واحدا من أخطر الإشكالات إزاءه، تجاهه، هو، في رأيي، ما يواجهه إشتغال كهذا من إعتراضات "كلاسيكية". لكن ما الإعتراضات، التي أنعتها بـ"الكلاسيكية"، هذه؟ إنها ليست ذات طبيعة واحدة، فقط، بقدر ما هي ذات ((طبيعات)) عدة. ثمة، أولا، إعتراضات على المنهج واللغة والأسلوب والتحليل. وثمة، ثانيا، إعتراضات حتى على المصطلح، النقدي، الذي، أو إذا، لم يكونوا، أي "الكلاسيكيون"، قد سمعوا به. بل ثمة، ثالثا، إعتراضات على كل شيء ـ نعم ـ وأي شيء.

١ـ٢ـ٢: سأحاول، حسنا، أن أختصر واحدا من هذه ((الطبيعات)) الإعتراضية. أنا أرى أن على النقد، الحق، أن يفوق الشعر، الحق أيضا، ويتفوق عليه. لذلك، حتما، عندما أكتب نصا نقديا لأية قصيدة، مهما كانت، أكون، بدءا، قد صممت على إبداع نصي النقدي اللا حاس بأية عقدة دونية قبالة هذه القصيدة.

١ـ٢ـ٢ـ١: غير أن "الكلاسيكيين"، خصوصا، لا تروق لهم رؤيتي هذه. إنهم، غالبا وربما دائما، يكتبون نقدا عن الشاعر لا عن قصيدته. ذلك، أعلل، لأنهم يكتبون عن القصيدة واقعين تحت تأثير شاعرها عليهم. واحد منهم، مثلا، يستهل مقالة له عن أحد الشعراء بأنه (شاعر كبير وكبير جدا ومبدع أصيل وهو شاعر العصر وشاعر العربية في القرن العشرين)! هذا، في عرفي، ليس استهلالا لقراءة نقدية في قصيدة شعرية بل إستهلال لكتابة إستذكارية عن شاعر راحل.

١ـ٢ـ٢ـ٢: فهؤلاء "الكلاسيكيون"، إذن، لا يضعون ما هو خارج القصيدة جانبا. هكذا هم، عموما، ينسون القصيدة، إبداعا، ويركزون على شاعرها، إنسانا، في كتاباتهم. و كأنهم، في النسيان والتركيز هذين، لا يعون أن هذا الشاعر، الإنساني، هو أول المسميات الخارجة عن قصيدته، الإبداعية، بالضرورة.

١ـ٢ـ٣: بمعنى، تفسيرا للفقرة (١ـ٢ـ٢)، أن الشاعر، أي شاعر، لا يعنيني، إطلاقا، كما تعنيني قصيدته. الأكثر، من هذا، أن لا فرق عندي، في العملية النقدية، بين قصيدة لشاعر كبير، كـ((مالئ الدنيا وشاغل الناس))، وبين أخرى لشاعر صغير، ما زال في أول الطريق، بتاتا. فأي منهج، هذا الذي، تعنيه القصيدة ـ في النقد ـ لا شاعرها؟

١ـ٢ـ٣ـ١: المناهج النقدية المعروفة، حتى اليوم، هي، في الأقل، عشرة: التوثيقي/ النفسي/ اللغوي/ التاريخي/ الإجتماعي/ الجمالي/ الإنطباعي/ الإسطوري/ البلاغي/ التحليلي. بعض هذه المناهج، كما التوثيقي والنفسي والتاريخي والإجتماعي، ما زال مركزا على الشاعر أكثر من تركيزه على القصيدة. وبعضها، كما الجمالي والإنطباعي والإسطوري، يجمع في تركيزه بين الشاعر وقصيدته. أما البعض الأخير منها، كما اللغوي والبلاغي والتحليلي، فيركز ـ بدرجات متفاوتة ـ على القصيدة أكثر مما على شاعرها. حدثت، أخيرا، دعوة الى دمج كل هذه المناهج، العشرة، بمنهج واحد، لا غيره، اصطُلح عليه بالمنهج التكاملي. لكنه، هذا المنهج، يأخذ من المناهج اللغوي والبلاغي والتحليلي أكثر، بكثير، مما يأخذ من المناهج السبعة الأخرى. وهو لهذا، الأخذ الأكثر، منهج ينادي، في العملية النقدية، بالقصيدة دون شاعرها. ينادي، في المقام الاول من هذه العملية، بـ(موت المؤلف) عند رولاند بارت.

١ـ٢ـ٣ـ٢: أنا، أحاول أن، أشتغل على هذا المنهج، التكاملي، بنظرياته المتعددة، من بنيوية وتفكيكية وسواهما، إستنادا إلى، أو اعتمادا على، ما أجده مناسبا للقصيدة، الشعرية، حين أكتب مقالا، نقديا، عنها. لم أتدرج في المناهج العشرة، التي ذكرتها آنفا، قبيل اشتغالي وفق منهج كهذا. أبدا، أبدا، فقد اخترته ـ منهجا نقديا ـ منذ أول مقال نقدي لي. نعم، صحيح، قرأت جميع المناهج هذه، تنظيراتها وتطبيقاتها، لكنني، صدقا، لم أقتنع إلا بالمنهج اللغوي، في الدرجة الأولى، ومن ثم بالمنهجين البلاغي والتحليلي، اللذين يتبعانه بالضرورة، بحيث صار المنهج التكاملي ـ عندي ـ




مزيجا من هذه المناهج الثلاثة. هذا، المزيج، على مستوى المتن، بالطبع، فقط. إذ يحدث، أحيانا، أن أستعين بمنهج ـ ما ـ من المناهج السبعة الأخرى، لا سيما المنهج الجمالي، حينها أضع اشتغالي عليه في الهامش.

١ـ٢ـ٣ـ٣: الإستعانة هذي والمزيج ذاك، كلاهما، يتواجدان، معا، حيث (النسق النصي والنسق المتني) ضمن دراسة (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة ـ الانبناء/ الانهدام). فهنا، أولا، تطبيقات كلية أساسية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، وهنا، ثانيا، تأشيرات جزئية ثانوية، توثيقية/ نفسية/ تاريخية/ اجتماعية/ جمالية/ انطباعية/ اسطورية؟، في القصيدة. إنها، تلك التطبيقات وهذه التأشيرات، دراسة ـ نقدية ـ تكاملية، علميا وفنيا، عن قصائد ـ شعرية ـ متنوعة، أبياتية وتشطيرية وسطرية، مرادها: الثراء والإكتشاف، كلاهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

٢:

٢ـ١:

٢ـ١ـ١: هب، مثلا، أنني أمتلك تجربة نقدية متنافذة مع منجزات شعرية متعاينة. هل أستطيع، وفق امتلاك كهذا، أن أخرج بحصيلة موجزة عن هذه التجربة؟ لا أظنني، بالتأكيد، أريد الحصيلة الكمية. كذلك أفترض أن مرادي، هنا، ليس الحصيلة النوعية. لهذا سأتفق معي، مع نفسي، على أن المراد، من سؤالي، هو الحصيلة الكيفية. أي، بسؤال ثان، كيف بإمكاني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة؟ من ثم، بالضرورة، فإن هذه الـ(كيف)، السؤالية، ليست (قلة أو كثرة) ولا (رداءة أو جودة). إنها، إستفهاميا، قدامة أم حداثة؟ هي، لذلك، إختيارية، أو تخيرية، تتعلق بالمناهج. ومناهج النقد متعددة، عشرة في الأقل، قديمها أكثر من حديثها. أما أحدث هذا الحديث، في اعتقادي، فهو المنهج التكاملي.

٢ـ١ـ١ـ١: منهج كهذا، تكاملي، وقع اختياري عليه، أو تخيري له، مذ كتبت أول مقال نقدي لي. لا أدعي، حاضرا، أنني كنت تكامليا فيه. ولم أدع، ماضيا، بأني تكاملت في أحد مقالاتي. ولن أدعي ذلك، مستقبلا، بالمرة. لكنني أزعم، مجرد زعم، بأنني أكتب نقدا وفق هذا المنهج. صحيح أن للمنهج، هذا، خليطا من: التوثيق/ اللغة/ التاريخ/ الإجتماع/ الجمال/ التحليل/ النفس/ الإنطباع/ الإسطورة. غير أني، لتكاملية أسمى، أركز فيه على اللغة والبلاغة والتحليل. لغويا، في المقام الأول، قد تبتدئ مرجعياتي من فردينان دي سوسير، مثلا، وأنا (إسلوبي) في اللغة، غالبا، على كل المستويات: الصوت/ الدلالة/ التركيب. ثم بلاغيا، في المقام التالي، إذ أشتغل على ربط علوم البلاغة (البديع/ البيان/ المعاني) بدلالات الإسلوب (البنيوية/ الجمالية/ اللغوية). وأما تحليليا، في المقام الأخير، فإنما أجدني مع ميشيل فوكو، خصوصا، في استبعاد ذاتية (المؤلف) بتمويت ماهية إنسانيته.

٢ـ١ـ١ـ٢: بهذا، لا ريب، يكون تركيزي اللغوي والبلاغي والتحليلي كليا (= أساسيا). أما جزئيا (= ثانويا)، من جهة أخرى، فلا بأس، أحيانا، ان ألجأ الى التوثيقيات والنفسيات والتاريخيات والإجتماعيات والجماليات والإنطباعيات والإسطوريات. لكن حتى هذا اللجوء، الجزئي/ الثانوي، لا يقل قوة عن ذاك التركيز، الكلي/ الأساسي، في المحصلة النهائية. فهو لجوء علمي وفني، عندي، لا لجوء ذاتي أو تأثري.

٢ـ١ـ٢: مما تقدم، إختصارا، يمكنني القول إن لتجربتي النقدية حصيلة، كيفية، تتمثل في المنهج، الأحدث، الذي أشتغل عليه. أما (كم) المكتوب، من جهة أولى، و(نوع) المنقود، من جهة ثانية، فحصيلتاهما، وإن اجتمعتا، ليستا مهمتين، بتاتا، إزاء تلك الحصيلة. إذ أنها، حصيلتي الـ(كيف) ـية، حصيلة المنهج، التكاملي، في تحليل البعدين اللغوي والبياني، للقصيدة المنقودة، تحليلا فنيا. هذا التحليل، للغوية القصيدة وبيانيتها، لكي يقال إنه تحليل فني، بالفعل، يجب، وحتما، أن ترافق فنيته علميته. علمية، حقة، إذ تنظر للقصيدة، هذه، لا تنظر إلى مرجعياتها الفكرية ولا إلى دلالاتها الرمزية ولا إلى تجرباتها الموضوعية. علمية، حقة، إذ تنظر لها، لهذه القصيدة، لا تنظر إلى فلسفيتها أو ذاتيتها أو قيميتها. إنما تنظر، في الدرجة الأولى، حتى ولو بإنثيالية، مرافقة لها





ولفنية التحليل، إلى لغة القصيدة نفسها.
٢ـ٢:
٢ـ٢ـ١: ربما ركزت على اللغة كثيرا، في فقرتين اثنتين ـ سابقتين ـ هما (٢ـ١ـ١ـ٢) و(٢ـ١ـ٢)، لكنني لست ناقدا لغويا. إنما من الممكن، بالتأكيد، أن أعد ناقدا ذا عدة لغوية. أنا أعتقد أن النص الأدبي، شعرا كان أم نثرا، هو نص لغوي بنيويا أو تشكيليا. لذا، أكيد، حين أحلل نصا، كهذا، أستند، إبتداء من نظرية (التوصيل)، إلى العلم الحديث للغة: اللسانيات. غير أني أيضا، وبالضرورة، أستخدم نظرية التركيب. إذ أن للتركيب، كما يعرف المختصون، وجها لغويا. واستخدامي هذه النظرية، الأخيرة، يجعلني مرتبطا بالإسلوب وصولا الى ما بين اللغة والكلام. هذا الوصول، بدوره، يقودني إلى العلامية والتفكيكية وأمثالهما.
٢ـ٢ـ٢: وإذا كانت بعض كتاباتي، النقدية، تعايش المتن اللغوي، مستخرجة منه تأويلاتها، فإن هذا التعايش، في واقع أمره، لا يعدو عن كونه جزءا من عدتي اللغوية. بل حتى لو أن تعايشا كهذا، جزئيا، بدا مهتما بالصفة التركيبية اللغوية البحتة للمنصوص ومهملا للصفة النفسية الوجدانية الهجينة للناص. حتى عند حدوث ذلك، أقول، لا يمكن عدي ناقدا لغويا بقدر ما أنني ناقد ذو عدة لغوية. بيد أن كوني ناقدا غير لغوي، كما قلت، لا يعني أنني بعيد عن المنهج اللغوي في النقد.
٢ـ٢ـ٢ـ١: ذلك، تعليلا، لأني أعتقد بإستناد هذا المنهج إلى كون القصيدة، مضمونا أو غرضا، ذات تشكيل لغوي. أي، تفسيرا، أنني أعتقد بأن اللغة ذات أهداف توصيلية. فبوساطتها، هي، يتم تبادل الأفكار والمشاعر والأحاسيس والتعبيرات وسواها. كذلك أعي، إتساقا مع تطور العلم الحديث للغة (اللسانيات)، أن القصيدة ذات عنصرين مهمين. ثمة البناء، أو التركيب، وهو المعنى العام لها. هو الرسالة المنقولة بحذافيرها، إلى القارئ، حيث يمكن التعبير عنها بطرائق متعددة سوى التعبير المستخدم في القصيدة. وثمة النسج، أو السبك، وهو الصدى الصوتي لكلماتها. أي، أنه، تتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني الموحية للعقل من مدلولات الكلمات المستخدمة.
٢ـ٢ـ٢ـ٢: أيضا أدين لهذا المنهج، اللغوي، بنظرية (القراءة والإسلوب)، المزدوجة، التي تدرس الفروق اللغوية في القصيدة. فمن هذه النظرية، من درسها هذا، ظهرت الإسلوبية بإتجاهين لغويين. ثمة إتجاه، أنا من دعاته، يراها غير منطوية على قواعد، وتوجيهات، فيحاول، لهذا، وصف اللغة كما هي، في حالتها الحاضرة، واستنباط القواعد من تراكيبها الواقعية، فضلا عن إستنباطه التوجيهات، ما يعني أن اللغة تعبير عن الأفكار والوجدانات والعواطف المتمثلة ـ سوية ـ فيها. أما الإتجاه الآخر لها، للإسلوبية، فيرى أن هنالك صلة متقابلة ما بين الصفات الإسلوبية للقصيدة والجو النفسي للشاعر، تساويا وتوازيا، ما يعني، من ثم، أنه يمكن وصف العمليات الإسلوبية بصفتين اثنتين: تركيبية لغوية بحتة ونفسية وجدانية هجينة. وعلى الرغم من أنني، حتما، لست من دعاته، كثيرين كانوا أم قليلين، أنصحهم، بتواضع، أن يهتموا بالصفة الأولى لهذا الإتجاه، لأنها أقرب الى المناهج التجديدية، وأن يهملوا صفته الثانية، لأنها أقرب الى المناهج التقليدية، إذا راموا التشبث به.
٢ـ٣: يبدو جليا، فيما سبق، أنني أُنظر لإشتغالي النقدي. هذا، التنظير، قد يذكر بعضهم بملاحظة إزائي. سوف يقولُ، هؤلاء البعض، بأنني في كثير من الأحيان، وربما في أكثرها، أنجز مقاربات تنظيرية للإبداع، فضلا عن انجازي مداخلات تعقيبية على نقده، دونما أهتم بالنقد التطبيقي. إنهم، نصف محقين، لا يشيرون، في قول كهذا، سوى إلى بداياتي الإشتغالية. وإلا فإنني منذ منتصف التسعينات، حتى الآن، كتبت نقودات تطبيقية كثيرة. على مستوى الشعر، أولا، نقدت قصائد ودواوين لشعراء عديدين، كثر، ليس (الرائد) أولهم ولا (الهاوي) آخرهم. لكنني كتبت الأكثر، الأكثر، عن قصائد ودواوين لشعراء من الأجيال الأربعة الأخيرة، في العراق، أي ممن هم سبعينيون وثمانينيون وتسعينيون وما بعدهم. أما على مستوى السرد، ثانيا، فنقدت قصصا وروايات





لأدباء عراقيين كثيرين. فضلا عن، ذلك، أنني اشتغلت على نصوص شعرية وسردية لأدباء غير عراقيين. كل هذا، وسواه الكثير الكثير، في مجال النقد فقط. إذ، أن، لدي تطبيقات في مجال نقد النقد أيضا. ثمة، لي، كتابات عن انجازات نقدية لعراقيين وعرب. في هذه الكتابات، النقد نقدية، حاولت، مقتديا بتزفيتان تودوروف، أن أتعرف إلى أفكارهم النقدية، حيث (تمييز الأصلح والأصح)، وأن أحلل تياراتهم المنهجية، ثم (تحديد الأسلم والأثبت)، سواء كانت إنجازاتهم تنظيرية أم تطبيقية. وبعد كل هذا، الذي تقدم، للبعض أولاء، الذين يتذكرون ملاحظة كتلك، أن يحكموا، بأنفسهم، إن كنت، في كتاباتي، قد اهتممت بالنقد التطبيقي أم لا.

٢-٤: إذن، أقول، لدي كتابات نقدية - تنظيرية وتطبيقية - كثيرة. غير أنني قبل العام ٢٠٠٩، تحديدا، لم أكن، ويا للأسف، قد أصدرت كتابي النقدي الأول بعد. فأين، يا ترى، الخلل في ذلك؟ أظن أن على الناقد، خصوصا، إما، في الأقل، أن يصدر كتابا فذا، بحق، وإما، في المقابل، ألا يصدر أي كتاب. لا سيما، أؤكد، ذلك المسمى بالكتاب الاول. فهو مسؤولية، جمة، لا تدانيها مسؤوليات كل الدواوين الشعرية والمجموعات القصصية وأمثالهما من الإبداعات الادبية الاخرى. هذه المسؤولية، أعتقد، تكمن في أن على هذا الكتاب، حال صدوره، أن يكون مصدرا، نعم، إذا، أو إن، لم أقل بأن عليه، بعد الصدور، أن يصير مرجعا. لذلك، الذي ذكرته توا، لم أكن آنذاك، قبيل العام ٢٠٠٩، قد أصدرت أول كتاب نقدي لي. لقد كان موجودا منذ عشرة أعوام، تقريبا، كـ(ثيمة). لكنه قبل تلك الأعوام، العشرة، ما كان، قطعا، قد وصل، بجدواه، لأن يكون واجب الوجود، حقا، كمنجز. كانت ثمة خطوات، طويلة، ما زال عليه، أمامه، أن يقطعها، ماراثونيا، لكي يكون مصدرا، ثم يصير مرجعا، حين أنشره. لم أك، حينذاك، أريده مقالات مجموعة من الصحف والمجلات، هذي وتلك، بل كنت، أو بقدر ما، أريده فقرات مترابطة منذ البداية الوسيلوية حتى النهاية الغايوية. وها هو ذا، كتابي الأول، يبحث عن (النسق النصي والنسق المتني) كما هما (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام). إنه تطبيقات وتأشيرات، ذات ترابط فقراتي، تقوم على: الثراء والإكتشاف، كليهما، حيث: ثراء الشعر واكتشاف النقد.

:٣

٣-١: واضح، جدا، من الفقرتين الماضيتين (١-٢-٣-٣) و(٢-٤)، خصوصا، أنني أعني الشعر بـ(الثراء) والنقد بـ(الاكتشاف). أي، لاحظوا، إذا على الشاعر، من جانب أول، أن يكون في شعره ثريا، جوهريا، فإن على الناقد، من جانب ثان، أن يصير في نقده مكتشفا، ممظهرا، لهذا الثراء. لذا أزعم، هنا، أنه ليس بإمكان ناقد كهذا، حصرا، أن يبدو اكتشافيا، لو صح هذا التعبير، ما، أو إن، لم يشتغل على المنهج التكاملي. إنه منهج جاد، مجد ومجيد، يصلح لنقد جميع أجناس القصيدة، من أبياتية إلى تشطيرية ثم سطرية وسواها، وإلا، بالتأكيد، لما كان منهجا تكامليا. من هنا - من هذه الجدية (المجدة والمجيدة)، في الفقرة الحاضرة، ومن هناك - من ذاك المعنى (القصيدة لا شاعرها)، في الفقرة الماضية (١-٢-٣)، تنبثق تكاملية هذا المنهج. إنها، التكاملية، التي تجمع تكاملية الدمج بين عدة مناهج في منهج واحد وتكاملية الصلاحية لنقد الأجناس الشعرية كلها. أما الاولى، أي تكاملية الدمج، فقد أشبعتها تنظيرا في الفقرات (١-٢-٣-١) و(١-٢-٣-٢) و(٢-١-١-٢). وأما الثانية، أي تكاملية الصلاحية، فأعتقد أن أهم نظرية، حية، يمكن للمنهج التكاملي استثمارها، بالإكتشاف النقدي للثراء الشعري، هي النظرية الشكلية. فهي، وهذا جزء من أهميتها، تهتم بالشعر أكثر من اهتمامها بالسرد. ربما أن هذا التمايز في الإهتمام، هنا، ليس عائدا إلى تنظيراتها بقدر ما هو عائد الى تطبيقات النقاد اللازمين إياها. أقول (ربما) افتراضا فقط،؟، وإلا، مهما يكن الأمر في اهتمام كهذا، فإني أصر على (وجوب)، أو في الأقل (استحباب)، أن يشتغل المنهج التكاملي في نقد الشعر إستنادا إلى هذه النظرية. لأنها، كما يفهم



من إصراري هذا، تعد (الأسلم والأثبت) للتكامل منهجيا، كونها (الأصلح والأصح) للشعر نقديا، ولذا تميزه عن المناهج الأخرى. بدليل أن المنهج التحليلي، مثلا، على قوته، الفنية والعلمية، لا يداني هذا المنهج في النقد. فهو، أي منهج التحليل، ذو نظريات عديدة، تحليلية، كلها ليست بقوة نظرية الشكل. ذلك لأن أقوى هذه النظريات، العديدة، هي نظرية السوسيولوجيا، حيث (رؤية للعالم) ذات (وعي جمعي)، وهذه تهدف عند لوسيان غولدمان، خصوصا، إلى تبيين تطابق البنية الأدبية والبنية الإجتماعية المولدة لها. ولو تتذكرون قولي بأن المنهج الإجتماعي في عداد المناهج المركزة على الشاعر أكثر من تركيزها على قصيدته، في الفقرة الماضية (١-٢-٣-١)، سوف تستنتجون، لا محالة، أن النظرية الشكلية (أصلح وأصح) من النظرية السوسيولوجية، للشعر، وأن المنهج التكاملي (أسلم وأثبت) من المنهج الإجتماعي، حتى مع ارتكازه إلى علم اجتماع الأدب، فضلا عن المنهج التحليلي، نفسه، بالنقد.

٣-٢: لمنهج - تكاملي - كهذا، إذن، وبنظرية - شكلية - كهذه، من ثم، أحاول هنا، قولا وفعلا، تحقيق معادلة - شعرية/ نقدية - مفادها: في الشعر ثراؤه/ (الذي)/ على النقد اكتشافه. ولكي أحققها، هذه المعادلة: الشعرية/ النقدية، أشتغل، تنظيرا وتطبيقا، بالنقد لغويا وبلاغيا وتحليليا للشعر. من حيث اللغة، أولا، أستخدم الإسلوبية لدراسة القصيدة: صوتيا (بتحليل إيقاعيها الداخلي والخارجي - أو موسيقاها - وبعض ظواهرها النغمية) ودلاليا (بتحليل الوجه الفني، الجمالي/ البياني، من تعبيرها الأدبي) وتركيبيا (بتحليل لغتها طبقا لدلالاتها النحوية والبنيوية). ومن حيث البلاغة، ثانيا، أعمل على التعشيق، إن صح - هنا - هذا المصطلح، بين بنيتي القصيدة، على مستوى صورتها في الاقل، أي: بنيتها الثابتة (المضمون/ الغرض) وبنيتها المتحركة (الشكل/ الإسلوب). أما من حيث التحليل، أخيرا، فأنظر إلى القصيدة من داخلها، لا من خارجها، بحيث يكون الشاعر غائبا، بتمامه، فلا موازنات بين شعره وحياته ولا مقارنات.

٣-٣: كل هذا الإشتغال، من حيث اللغة والبلاغة والتحليل، إنما هو اشتغال كلي فقط. إذ يصاحبه اشتغال آخر، ثان، من حيث التوثيق والتأريخ والإجتماع والإنطباع، وغيرها، يكون اشتغالا جزئيا. أي أن للبحث عن (النسق النصي والنسق المتني)، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام)، ثمة تطبيقات أساسية، أصلية، لغوية/ بلاغية/ تحليلية، خصوصا، وثمة تأشيرات ثانوية، فرعية، توثيقية/ تأريخية/ إجتماعية/ إنطباعية... وسواها، عموما، على التوالي. لكن أنّى لهذه التأشيرات، الثانوية، أن تتوالم، هي من جهة أولى، مع، من جهة ثانية، تلك التطبيقات، الأساسية، هنا؟

٣-٣-١: يخيل للبعض، ممن يتذكر كتاباتي، بأني مقل في اشتغالي النقدي على السرد. بل ربما أني كذلك، فعلا، قليل الاشتغال، نقديا، حتى على الشعر. إن أردتم الصراحة، ليس دونها، أنا لست مقلا في اشتغال كهذا، أبدا، بقدر ما انني ((نحس)) في الكتابة. أنا أشتغل دائما، دائما، ونادرا، جدا جدا، أن يكون رأسي خاليا من أي ما (ثيمة). لكن، على الجانب الآخر، عندما أكتب - هذه (الثيمة) - فبإخلاص لإسمي. هذا الإخلاص، الذي يمكنني وصفه بالشديد، متعب - جدا جدا - لي. فهو يكلفني الكثير، الكثير، من الوقت والجهد والتفكير. يكلفني الكثير، الكثير، من العودة إلى مرجعياتي المنهجية. وطبعا، بالضرورة، يكلفني الكثير، الكثير، من الورق والحبر. لقد انتبه إلى ذلك، الذي ذكرته توا، بعض أصدقائي من المحررين الثقافيين. كانوا، وما زالوا، يلومونني - دائما - على تأخري في إرسال كتاباتي النقدية إليهم. حتى أن أحدهم، وهم كثر، لطالما اقترح، علي، أن أكتب نقدا صحفيا، مما يصفه بالسريع عند النشر، مع علمه بأني ضد هذا النوع من النقد. ذلك، تعليلا لهذه الضدية، لأني لست مؤمنا بجدوى كتابته. أنا، في اللا إيمان بهذه الجدوى، أتحدث عن نفسي فقط. وإلا، حتما، فإن للنقد الصحفي كتابا، محترفين، أحترم توجههم للكتابة فيه. لكنه ليس ذا جدوى لإسمي كناقد، بالنسبة لي، وإن اعترفت، في





المقابل، بأنه ـ لشخصي ـ ذو جدوى مالية. لست مثاليا، للدرجة القصوى، فأقول إن هذه الجدوى الأخيرة، المالية، لا تهمني. بيد أنها، أيضا، حين تؤثر سلبا على الجدوى المعنوية، المهمة عندي، وأقصد بها إسمي النقدي، حصرا، أراني، بجد، لا أعبأ لها. إن هذا اللا إعباء، الذي أنا عليه الساعة، يعني، مما يعنيه، أنني متزمت إزاء النقد الصحفي، لدرجة عظمى، وهو، من ثم، ما يعني، تحصيل حاصل، أنني، من حيث اشتغالي النقدي، لم أستفد من الإنفتاح الصحافوي، الجرائدي، الذي ولد ـ في العراق ـ عند التاسع من نيسان (أبريل) ٢٠٠٣. لقد كنت قبله، أي قبل ذلك التاريخ، أنشر كتاباتي النقدية في ثلاث صحف، يومية تحديدا، ليس أكثر. آنذاك، كما يعرف الأدباء والكتاب أجمعهم، كان النشر (الثقافي) ضيقا. كنت، عن نفسي، عندما أرسل مقالا الى إحدى تلك الصحف، الثلاث، لا أراه منشورا، في صفحتها الثقافية، سوى بعد شهر ـ لا أقل ـ من إرسالي إياه. خلال ذلك، الشهر، كنت، كالمعتاد، أنشغل بكتابة مقال آخر، غيره، أرسله ـ عند انتهائي منه ـ الى صحيفة أخرى. أما حاضرا، منذ ثمانية أعوام تقريبا، فباتت صحيفة واحدة، فقط، تكفيني نشر مقالاتي.

٣ـ٣ـ٢: أي أنني، تفسيرا للفقرة السابقة، لم ألق، ولا مرة، ما يضطرني للجوء إلى كتابة النقد الصحفي، حتى (السهل الممتنع) منه، قبل الآن. إذن، بعد كل هذا وذاك، لماذا اللجوء إلى وضع تأشيرات ثانوية، أشبه بنقدات صحفية، هنا؟ من جهتي، بالطبع، أعتقد أن أفضل جواب ـ على سؤال كهذا ـ سيئ. إنه (أفضل) عند الشاعر، لـ(هو)، لكنه (سيئ) عند الناقد، لـ(أنا)، وفقا لاعتقاد كهذا. ذلك لأن الجواب، هذا، هو أن ـ اليوم ـ ثمة تكاسلا عن الجهد النقدي وسط تراكم من النشر الشعري! هكذا هو فعل الشعراء، منذ الأمس حتى الغد، فما هو رد النقاد، من الماضويين إلى المستقبليين، حيث لكل فعل رد (يساويه في القوة ويعاكسه في الإتجاه)؟ إذا كان مبللا للطين سؤال كهذا: ما دور الجهد النقدي إزاء مد النشر الشعري(؟)، مثلا، فالذي يزيد الطين بلة سؤال كهذا: أهنالك أزمة نقد أم أزمة نقاد(؟)، حصرا، وفيهما قولان مني. فبالنسبة لي، الآن وقبله ثم بعده، إنما السؤال الاول خاص، وإن كان مثليا، بينما السؤال الثاني عام، وإن كان حصريا، هنا. لذا سأسمح لنفسي، في فقرتين قابلتين، أن أجيب عن العام، أولا، ثم أجيب عن الخاص، ثانيا، حيث العام وسيلة والخاص غاية.

٣ـ٣ـ٢ـ١: في أي مجال، من مجالات الكتابة، ثمة مبدأ له تفاصيل. الأزمة، أية أزمة، إن حدثت، هنا أو هناك، فإنما تحدث من حيث التفاصيل لا من حيث المبدأ. عليه، أوليا، إن كانت هنالك أزمة نقدية، بدمج شقي السؤال العام، فهي أزمة نقاد لا أزمة نقد. لكن، أتساءل، هل توجد (أزمة نقاد) حقا؟ أنا، من جانبي، لا أعتقد بوجود أزمة كهذه. ففي النقد الأحدث، علاوة على النقد الحديث، لم يعد الناقد متابعا ماراثونيا، لهاثيا، لما ينشر في الصحف والمجلات والكراريس والكتب من أشعار وقصص وروايات ومسرحيات. الناقد، حسب منهجي في الأقل، صار، اليوم، يكتب النقد نصا إبداعيا، بالضرورة، كما يكتب الاديب نصه الإبداعي. بات، اليوم، يفكر، دائما، بـ، أو لـ، أن يكون نصه الناقد موازيا للنص المنقود، في الإبداع، بل متجاوزا له. إنه، اليوم، يريد، قولا وفعلا، أن يفوق الأديب. يريد، هما واهتماما، أن يتفوق عليه. يريد، قلبا وقالبا، أن يصير ـ بحق ـ جهدا نقديا.

٣ـ٣ـ٢ـ٢: لذلك، وصولا إلى السؤال الخاص، حين يتابع هذا الجهد النقدي ذاك النشر الشعري، حيث دور الأول ومد الثاني، فهو يتابعه قارئا، استثنائيا لا اعتياديا، لكنه، بين حين وآخر، ينتقي جزيئا منه كاتبا. بهذا الإنتقاء، الحيني، يحاول جهد كهذا، نقدي، أن يخلق من الجزيء المنتقى ـ هذا ـ نصه: المبدع/ المتجاوز/ الفائق/ المتفوق/ الفذ. هذا هو دور الجهد النقدي، إزاء مد النشر الشعري، وهذا ـ من ثم ـ هو الناقد.

٣ـ٣ـ٢ـ٢ـ١: لا أزعم أني ناقد كهذا، له جهد ذو دور، بل أدعي، بقدر ما، أنني أحاول، مدققا ـ على طول ـ في أدواتي، أن أكونه. لست (مصححا) لغويا، أو (مشرفا) بتهذيب اكبر، لألاحق الأخطاء

النحوية والإملائية للشاعر - أي شاعر - في قصائده. ولا محررا ثقافيا، كذلك، لأفرز الصالح عن الطالح من هذه القصائد. كما أنني، فضلا عن ذينك، لست مقصا رقابيا، لا حكوميا ولا شعبيا، أو الى هذه القصيدة، لأنها مادحة، وأعارض القصيدة تلك، بأنها قادحة، البتة.

٣-٣-٢-٢-٢: أنا ناقد، بشرط أن، أنطلق من القصيدة، أية قصيدة، لأعود إليها، وحدها، بتحليل حر، أو بحرية تحليلية، فلا يؤثر علي أي مؤثر، يذكر، مما هو خارج نطاقها. لا قصيدة جيدة عندي، ...، ولا قصيدة رديئة لدي. كل قصيدة، قبالتي، تحمل خصوصيتها وفاعليتها وشعريتها، مجتمعة، أي تحمل ثراءها. سيّان، أمامي، إن كانت القصيدة هذه قصيدة شعرية خالصة أو قصيدة نثرية بحتة أو قصيدة شعر مختلط بنثر أو قصيدة نثر مطعم بشعر. وسيّان، أيضا، إن كانت قصيدة أبياتية أم تشطيرية أم سطرية. كذلك ليس لي شأن، أي شان، إن كانت القصيدة، التي أشتغل عليها، لأكبر شاعر أم لأصغر شاعر. ولا شأن لي، تاكيدا، إن كانت أقدم معلقة على جدران الكعبة أم أجدد منمقة في نشرة مدرسية. ما يعنيني، كل الذي أنا معني به، هو ذلك الثراء، الخصوصي/ الفاعلي/ الشعري، الذي تحمله القصيدة، أية قصيدة، ومنه (النسق النصي والنسق المتني)، كلاهما، وذلك (في الحركتين المتضافرتين للقصيدة - الانبناء/ الانهدام).



توطئة



المحرر
د. خليل الطيار

لاشك إن التحولات التي تشهدها الدول من اطر النظم السياسية القمعية والاضطهاد الفكري الى رحاب المفاهيم الديمقراطية وسيادة روح المدنية وبناء المؤسسات المجتمعية ، سيكون له الأثر الواضح في اعادة بناء منظومة الثقافة والفنون بشكل عام ، ولا شك أيضا إن الفنون الجمالية ستجد لها مناخات تستوعب حجم الرؤى التي تنتعش في ظل الحريات المنضبطة التي توفرها هذه التحولات .

لكن ما يؤسف له، وبعد مرور عشر سنوات من زمن التحول التي شهدناها نرى فيها الخطاب السياسي هو المهيمن على الخطاب المعرفي للإنسان العراقي وانحسرت فيه معالم اللغة والتأثير الجمالي الذي تحققهما الثقافة والفنون اللتان تسهمان إلى حد كبير في إعادة بناء الإنسان وتشاركان في تعزيز منظومته الحياتية وإعادة توازنها وتوافقها مع التطلعات الجديدة في ظل انتعاش وازدهار الحريات الفكرية .

وبخلاف ذلك ستظل مفردات الفنون والثقافة قاصرة وستكون مساحاتها محجورة في اطر ضيفة لا تملك قوة صناعة الإثراء المطلوب في مساحة التلقي المعرفي.

ورغم المحاولات الجادة التي تسعى إليها النخب الثقافية وهي تنازع من اجل خلق وتركيز وعي ثقافي وفكري قادر على إثراء خطاب المعرفة في عالم الجماليات الإنسانية إلا إنها تشكو قلة مصادر النشر سواء في حجم الدوريات المتخصصة أو في حجم الأبواب المخصصة لها في الصحافة المقروءة .

وإطلالة مجلة "الرقيم" التي تصدر عن دار الرقيم للثقافة والإبداع في محافظة كربلاء مساهمة جادة في الدوريات الباحثة عن قدرة التأثير في إثراء ثقافة القارئ بمصادر الثقافة والفنون والدراسات البحثية المتنوعة و حسنا فعلت هيئة تحريرها أن تمنح الفنون البصرية بابا في مساحة خطابها العام ونأمل لهذه الفسحة أن تتوازن مع خطاب المجلة بما ينشر فيها من دراسات ومقالات في مجالات السينما والمسرح والفنون التشكيلية التي ستكون فيه جهود المحرر عاجزة عن تنميتها مالم يتفاعل المعنيون على تنوع مصادر تخصصاتهم في المساهمة لإثراء هذا الباب بالمواضيع والدراسات التي تغني ثقافة القارئ وتنسجم مع باقي أبواب مجلة "الرقيم" لتكتسب حضورا في إثراء مساحة ثقافة المعرفة الإنسانية المتنوعة .

قراءة درامية لشخص الإمام الحسين عليه السلام *



قاسم حول

يتساءل الكثيرون عن سبب عدم إنتاج فيلم سينمائي بلغة تعبير قياسية لشخص الأمام الحسين عليه السلام وواقعة الطف بصيغتها المتفردة في التاريخ الإنساني، فيما تم إنتاج اكثر من ٣٩٠ فيلما عن السيد المسيح عليه السلام. ليس هذا فحسب بل أن المحاولة الجادة التي تبناها سماحة الإمام الراحل محمد مهدي شمس الدين رئيس المجلس الشيعي الأعلى في لبنان لإنتاج مثل هذا العمل الثقافي السينمائي، والتي توقفت بسب رحيله عن هذه الدنيا، لم يجر إحياؤها بعد أن أخذ عشاق أهل البيت مكانتهم بعد أن سقط الدكتاتور إلى غير رجعة وهو مضطهدهم، مضطهد العراق و مضطهد كل العراقيين. فتوفرت الإمكانية لتقديم الحسين للعالم من خلال الشاشة السينمائية كي تتعرف البشرية على الأبعاد الفكرية والروحية لشخصية الإمام الحسين عليه السلام.

ومع أن بعض الأصدقاء يعزون السبب إلى الجانب القدري وإلى القرار الذي لا شأن للبشر فيه في أن الوقت لم يحن بعد لكي يقدم الحسين للعالم على شاشة السينما، إلا أنني ككاتب لهذا النص مستهدفا إخراجه سينمائياً بعد دراسة وبحث ما يقرب من سبع سنوات وجدت أن إنتاج فيلم الإمام الحسين (ع) وفي هذا الظرف بالذات يحمل أكثر من كلمة "أهمية" واكثر من كلمة "ضرورة".

فهل أستطيع مثلا أنا كمخرج وضع الدراسة الكاملة للعمل أن أنفذ المشروع كما تقتضيه لغة السينما ولغة الدراما؟! وهل حقا أن المال هو الذي يحول دون إنتاج مثل هذا الفيلم الذي لا يشكل شيئا قياسا بالأعمال الدرامية المشابهة؟!

أن أي صاحب عطاء من عشاق الحسين الذين يبنون بالذهب مرقده وحتى الأرض التي يمشي عليها زائرو الإمام الحسين(ع) ستبلط يوما بالذهب قادر حتى بدون لحظة تفكير أن يغطي ميزانية إنتاج هذا الفيلم، فيما نحن نريد فضة بل لونا فضيا يرتسم على الشاشة ليقدم لمئات الملايين من الناس في أنحاء العالم يجسد فكر وعطاء الإمام الحسين وأنصاره عليهم السلام جميعا.

كلا .. فالمال متوفر وهو لا يشكل عائقا أمام العملية الإنتاجية على الإطلاق!

قبل أن أتحدث عن الجوانب الدرامية ومدى تقاطعها مع الأفكار التي تلقيناها مذ كنا صغارا عن شخص الأمام الحسين عليه السلام. لا بد من معرفة بعض الأرقام المالية التي أنتجت فيها الأعمال ذات الطابع الملحمي والتاريخي.

فيلم الرسالة ثمانية عشر مليون دولارا سيولة نقدية مضافا إليها تسهيلات مجانية من قبل الحكومة الليبية السابقة من الخيول وتسخير الكومبارس من أبناء الجيش والمواطنين وتوفير مقرات لفريق العمل إلى آخره. أي أن الفيلم قد وصلت ميزانيته التقديرية بحدود خمسين مليون دولار فيلم عمر المختار بلغت كلفته كسيولة نقدية أربعة وأربعين مليون دولار. إضافة إلى تسهيلات لوجستية كثيرة.

فيلم "القادسية" الذي أنتج في زمن الدكتاتور المعتوه بلغت كلفته إثنين وثلاثين مليون دولار.

فيلم "الأيام الطويلة " عن حياة الدكتاتور المعتوه أنتج بميزانية مفتوحة وهو تعبير غير مستخدم في عالم ميزانيات السينما. ولم يعرف أحد المبلغ الذي صرف على إنتاج الفيلم!

كل هذه الميزانيات تعدّ ميزانيات منفوخة في معدل إنتاج الأفلام السينمائية في المنطقة العربية لذلك فإن التكهنات هو وجود مبالغ غير حقيقية صرفت في مسار إنتاج هذه الأفلام!

فما هو الرقم التقريبي الذي يكفل أنتاج فيلم متقن بلغة تعبير قياسية يستقبله المتلقي غير العربي مثل ما يستقبله المتلقي العربي؟!

إن الكلفة التقديرية لإنتاج هذا الفيلم لا تتجاوز ١٥ بالمائة من كلفة فيلم واحد من هذه الأفلام.

فلماذا تأخر ويتأخر إنتاج هذا الفيلم ليقدم للإنسانية من أجل أن تفهم معنى عشق الحسين ومعنى الأهداف التي أستشهد من أجلها الأمام الحسين عليه السلام.

لا أتحدث في مقالتي هذه عن صيغ إستفزازية ولا تحريضية ولا من موقع العتب ولا من موقع الدهشة والإستغراب لإنتاج هذا الفيلم . لأن المسألة تتعلق بمستوى وعي الثقافة ودورها في الحياة الإنسانية: فالحسين عندي هو كيان من كيانات الطبيعة وقضية الحسين هي مسألة روحية مثل ما هي مسألة ثقافية، متذكرا ما قاله الشاعر سليمان بن قتة.

ألم تر أن الأرض أضحت مريضة .... بفقد حسين والبلاد إقشعرت!

ما قاله الشاعر هو حقيقة وليست حالة وصفية حيث أن السماء قد أمطرت بعد أن تلونت السماء باللون الأحمر. وكان التاريخ هو العاشر من شهر محرم الحرام وما يقابله في التاريخ الميلادي شهر أكتوبر من سنة ٦٨٠ ميلادية. أي أن الطقس كان شتائيا. وبعد أن أمطرت السماء وكان لون المطر يقترب من اللون الأحمر لأنه يمر عبر الفضاء المغبر باللون الأحمر وعندما تجمع الناس من الكوفة "يتفرجون" على المشهد الغريب. الجثث المسجاة ورأس الحسين(ع) الطاهر على الرمح ينقط دماً لا يزال والخيام محترقة وزينب والرباب والسجاد أسرى. وفيما هم يتفرجون قالت لهم العقيلة زينب عليها السلام : أتعجبون لو أمطرت دماً، وكررتها ثلاث مرات. إذاً الوقت لم يكن صيفا، ولو كان كذلك لما طلب الحسين(ع) من أصحابه إشعال النار





في الخندق المهجور خلف الخيام كي يتحاشى مجيء الأعداء من خلف الموقع. هذا يعني إن المشهد الذي يوصف أحيانا عن علي الأكبر بأن نقطة عرق قد نزلت من جبينه على السيف الذي يحمله وتبخرت من شدة الحر والقيظ. هذا المشهد ليست فيه قراءة صحيحة إنما الهدف منه إثارة العواطف لمزيد من الشجن الصوفي.

وما قيل عن الحسين (ع) انه بعد أن قتل أنصاره قد صاح "ألا من ناصر ينصرني. ألا من معين يعينني" هو كلام في مفهوم الدراما وفي قراءتي ودراستي لشخص الأمام الحسين(ع) والواقع الموضوعي المعاش أن الحسين عليه السلام ما قال ولم يقل هذا الكلام. لأنه دراميّ يتقاطع مع ما قاله في ليلة المعركة. قال لأصحابه.

"هذا ليل غشيكم فإتخذوه جملا. إنما القوم يطلبونني. جزاكم الله عني خير الجزاء"

إذاً فالحسين لا يطلب الإستغاثة وهذا يتقاطع اولا مع طبيعة شخصه ويتناقض مع مستوى لغته الأدبية ويتناقض مع صياغة الجملة. لا حظوا الفرق في التعبير بين مستوى "هذا ليل غشيكم ..." وبين " ألا من ناصر ينصرني ..."

لو إنتقلنا دراميا بين نهاية المعركة، معركة الصمود وبين وقت قرار التحرك لمغادرة المدينة والتوجه نحو الكوفة ولو قرأنا ما بين البداية والنهاية من تفاصيل كثيرة لعرفنا مستوى ملحمة الطف وسمو شخصية الأمام الحسين(ع) في مسار المكونات الإنسانية. ففي خطبته يوم قرار المغادرة وبعد أن عرف بأبعاد مؤامرة تستهدف قتله مع أخيه العباس(ع) أثناء مراسم الحج وهما بملابس الإحرام. وقف في خطبته الخالدة يقول. "كأني أرى وحوش الفلوات تملأ مني أكراشا جوفا وأجربة سغبا بين النواويس وكربلاء!"

هذا الكلام على لسان الإمام الحسين(ع) يؤكد لنا وضوح رؤيته ومعرفة القرار الذي أتخذه. وإلا كيف يحدد ما ستؤول إليه رحلته بل وحدد مكان الشهادة حيث قال بين النواويس وكربلاء وبالفعل فلقد حوصر من قبل جيش الحر الرياحي البالغ ١٥٠٠ رجل في منطقة تسمى القادسية وتقع في




الخارطة القديمة بين النواويس وكربلاء.!
نحن إذا امام شخصية مدهشة في التاريخ الإنساني، وتصويرها ليس بالأمر الهين ولذا لا يجوز العبث بهذا الموضوع بل إحترامه وإحترام مشروع تحقيق مثل هذا العمل لأن أي خلل في فهم شخصية الإمام الحسين (ع) سيعطي نتائج عكسية، سواء على مستوى الهدف أو على مستوى الشكل وكذلك على مستوى تثبيت القيم الجمالية للفيلم سواء بالنسبة لطبيعة الشخوص التي تؤدي شخصيات الملحمة وطبيعة الملابس المدروسة وطبيعة الألوان وتدرجاتها أوعلى مستوى المؤثرات الصوتية الموسيقية والحياتية وأي خلل في تقديم هذا المشروع وأي تهاون وأي تباطؤ في نفس الوقت سيحرف الملحمة عن هدفها ويعطي نتائج عكسية بالضرورة.
عندما أتحدث في هذه المقالة عن شخصية الأمام الحسين(ع) وشخصية العباس وشخصية العقيلة زينب عليهم السلام جميعا هم وأنصارهم فذلك لا يعني التهاون بشخوص الطرف الآخر الذي يمثل الجانب السلبي في الدراما الحسينية وفي الحياة أيضا فهم الذين إستأثروا بالفيء وأحالوا حلال الله حراما. هؤلاء ينبغي أيضا النظر إليهم بنفس مستوى الدقة في قراءة شخص الأمام الحسين عليه السلام وأهله وأنصاره. فإن قراءة شخصية "يزيد بن معاوية" لا ينبغي تسطيحها على الأطلاق ولا يجوز إختصارها بشرب الخمر وإرتكاب المعصيات. لأننا لو أختصرناها وسطحناها كما تروى شعبيا ومنبريا فإننا نسيء أيضا للشخصيات السلبية لأننا نجردها من حقيقة مواصفاتها المركبة والمعقدة. فشخصية "يزيد" لا تتمثل مواصفاتها بشرب الخمور لأننا لو فعلنا ذلك ربما لأعتبرها المتلقي الغربي مسألة حضارية. ولو ذهبنا بعيدا ووضعنا إلى جانبه قرداً أنيق الملبس كما يرويه المنبر الحسيني أحياناً ويجلبه معه للإجتماعات، وعندما يموت القرد يبكيه يزيد، فلربما نصب له الغرب تماثيل في الساحات كواحد من أنصار جمعيات الرفق بالحيوان!
ليست هذه مشكلة يزيد. أنه أولا يمثل فئة إجتماعية متسلطة ظالمة قاتلة على مستوى فهم التحليل والفرز الإجتماعي، وفي جانب آخر على مستوى التركيب النفسي فإنه عندما تسلم هدية عبيد الله بن زياد من الكوفة والتي هي صندوق يضم رأسي مسلم بن عقيل وهانئ بن عروة فإنه أنتشى بالنظر إليهم وقد وضعته وبعد دراسة مستفيضة لشخصه في حفل ليلي ويتسلم صندوقين واحد من اليمن مليء بالمجوهرات وأقمشة الحرير والصندوق الثاني في داخله الرأسان الطاهران فيما هو ثمل ينتشي برؤوس مقطوعة ويتطور المشهد دراميا عندما يضعهما في بيت الزوجية فأذهب بعيدا في التحليل النفسي لشخص يزيد بن معاوية منطلقا من تركيبة شخصيته الملتبسة هذه. لذلك عندما كتبت السيناريو والغيت ما نسب وجدانيا على لسان الإمام الحسين بأنه يرفض البيعة، حذفت تعبير إن يزيد شارب الخمور وراكب الفجور ومثلي لا يبايع مثله. حذفت المقطع الأول وأبقيت فقط "مثلي لا يبايع مثله" وقد سألني حينها سماحة الإمام محمد مهدي شمس الدين لماذا حذفت هذا المقطع أجبته أن قراءتي لشخص الإمام الحسين عليه السلام تتقاطع مع مثل هكذا قول لأن في هذا القول كلاماً يتقاطع مع كلماته وهو يغادر أهله للمواجهة الأخيرة مع أعدائه. قال لهم "إن الله حافظكم وحاميكم أوصيكم أن لا تقولوا بألسنتكم ما ينقص قدركم!"
إن تعبير "مثلي لا يبايع مثله" تكفي لأن تضع تحت مفردة "مثلي" كل مواصفات الخير والجمال، وتحت مفردة "مثله" كل مواصفات الشر والعقد الإنسانية. هكذا يأتي البناء لشخص الأمام الحسين عليه السلام ولكل الشخصيات المتصارعة دراميا والمتصارعة حياتياً، الشخصيات الإيجابية والشخصيات السلبية. وبدون هذه الدراسة في عملية البناء الشخصية والدرامية فإننا نضعف قوة التاريخ ونضعف قوة المنطق ونحول قضية الحسين إلى مجرد مشهد تراثي نؤدي أمامه الطقوس المجردة فيما لتلك الواقعة وشخصياتها دلالات عظيمة في بناء الحياة وفي بناء الأنسان.

دعونا نسقط الأحداث على واقعنا المعاصر لأن قضية الحسين ليست حادثة عظيمة فحسب ومصابه ليس مصابا جللا فحسب. الواقعة هي بداية درب مثقل بالصعوبات والأذى ولا يمكن تجاوزها وبناء مستقبل الإنسان في العالم الذي يتخذ من صفات الحسين منارا له في علاقاته الإنسانية وعيشه عيشا آمنا مطمئنا. في معرفة شكل هذا الدرب علينا أن نتعمق اكثر وأكثر في قراءة شخص الأمام الحسين عليه السلام وأن نحدد وسيلة التعبير الأسمى بين وسائل التعبير الا وهي السينما كي نقدمها للعالم



كما هي على حقيقتها وأن نراعي ولكن بحذر شديد الوجدان الشعبي المتمثل في مسألة العشق والحزن، الحب والفاجعة. والوزن بين الحقيقة الموضوعية والوجدان الشعبي.

القراءة السينمائية هي لغة عالمية ولذلك ينبغي أن تقدم الأحداث التاريخية بدون إضافات. هذه الأضافات يستخدمها سابقا المنبر الحسيني لإثارة العواطف وهي مطلوبة. وعلينا أن ندرك بأن مسألة البكاء هي مسألة فيزائية إرثية بالنسبة لنا نحن الشيعة. ولكن المتلقي غير الشيعي، غير العراقي، وغير العربي وغير المسلم لا يريد أولا أن يرى كثيرا من الدماء تهدر على الشاشة. ولا يريد كثيراً من الدموع تسيل على وجوه المتلقين. هو، أي المتلقي الغربي يريد أن يشاهد أحداثا مقنعة غير متاقطعة ويريد أن يسمع حوارا يعبر عن طبيعة الشخصيات المتصارعة وطبيعة الأحداث التي مرت على الإمام الحسين عليه السلام. يريد أن يشاهد قصة محكمة البناء مثيرة الحدث يتم تقديمها عبر شكل تعبيري معاصر في قراءة واعية للتاريخ. وبهذا فقط يمكنه أن يتعاطف مع الفيلم وبالتالي فنحن نحقق الحقيقة الموضوعية التي تجسد حق الإمام الحسين في موقفه وتجسد في ذات الوقت طبيعة شخوص أعداء الحسين على أكثر من صعيد.

عندما أنتجت الأفلام المتنوعة والكثيرة عن شخصية المسيح عليه السلام، وكلها تؤكد على الجوانب الغيبية في معجزات السيد المسيح الذي كان يشفي الكسيح ويجعل الأعمى بصيراً، فإن المخرج الإيطالي الماركسي والفرويدي لاحقاً "بيير باولو بازوليني" أنتج فيلما عن السيد المسيح بقراءة مختلفة يحمل إسم "إنجيل متى" وقد فسر شخصية المسيح وقوته تفسيرا ماديا وعلميا وأحال المعجزات المسيحية في الفيلم إلى قوة ومنطق السيد المسيح فيزائياً وإلى نبله وإنعكاس هذا النبل على طبيعة الحياة الإنسانية وحتى البيولوجية. وقد إعترضت الكنائس والفاتيكان على الفيلم لكنهم لم يمنعوا الفيلم من العرض بل وإن الناس قد تهافتت لترى كيف قرأ بازوليني السيد المسيح سينمائيا. فهو عندما جعل المسيح يمشي على الماء لم يفسر ذلك بالمعجزة السماوية التي جعلته يمشي على الماء بل أنه ربط هذه الحادثة بفكرة المعتقد. أن الإنسان إذا ما آمن بأمر ما فإنه يستطيع أن يحقق المعجزات وحتى يستطيع المشي فوق الماء! فقط عليه أن يؤمن بما يريد فينجز المستحيل " آمن – Believe "

بالنسبة للإمام الحسين عليه السلام، فنحن الآن أمام أحداث فيها الكثير من الوضوح ولكننا للأسف نعمد على وضعها خارج مجال الرؤية! فنحيل الحقائق الموضوعية إلى أحداث ضبابية تفقدها مصداقيتها فنبتعد بدون وعي منا وأحيانا بوعي مؤسف، نبتعد عن هدف كل حركة وكل حدث وكل مكان وموقع من مواقع وأحداث ملحمة الطف الخالدة التي إستشهد فيها الإمام الحسين عليه السلام.

مع الوقت سوف نعمل على الغاء العقل في تلقي أحداث ملحمة الطف الفاجعة وفي تلقي أهداف الإمام الحسين عليه السلام. فنحن ندخل في مفردات لا تمت إلى الواقع التاريخي بصلة. وهذا لا يخدم قضية الإمام الحسين عليه السلام وأيضا لا يخدم قضيتنا ونحن أمامنا مكون من مكونات الطبيعة شخص الإمام الحسين عليه السلام بجماله وجمال أهدافه نحبه حبا جما ولكن أخاف القول "ومن الحب ما قتل" نحن اليوم في نشوة بعد عذابات تسلطت على عشاق الحسين وعشاق أهل بيت الرسول صلى الله عليه وآله. نشوة حرية التعبير وحرية الدموع التي تغسل الأخطاء التي يقع فيها الإنسان وتصفي الدموع أحزان وجدانه. وهذه الحرية ينبغي أن تقودنا إلى تحقيق فيلم عن الإمام الحسين بتفسير علمي في قراءة التاريخ منطلقين من المنطق. وينبغي أن نهيئ للمشروع كل متطلبات نجاحه. حينها سوف يتعلم الناس ويتعلم الأطفال ويتعلم الآتون دروس الإمام الحسين عليه السلام كما يتشبعون بالجمال. جمال الشكل وجمال المعرفة وبذلك تتكون شخصياتهم بشكل سليم قادر على فرز الحقائق من خلال الوعي. حينها تصبح قضية الحسين عبر الشاشة السينمائية كوسيلة عصرية تثري المعرفة وتقدم الحقائق كنهج علمي ومنطقي لحياة جديدة .. حياة قائمة على المعرفة والوعي في تجسيد كل الحقائق التاريخية والسينما وحدها هي القادرة على تحمل هذه المهمة وتقديم شخص الإمام الحسين عليه السلام وتقديم واقعة الطف على حقيقتها.

الوجدان الشعبي مهم بقدر ما يتطابق مع شخصيات

الملحمة التاريخية دون الذهاب بعيدا نحو هذا الوجدان لأن مسألة العشق تخرج أحيانا عن الموضوعية. وهنا أضرب مثالا من الوجدان الشعبي. فالحسين لم يقل تاريخيا "إن كان دين محمد لن يستقم إلا بقتلي يا سيوف خذيني" ولكنها مقولة تتطابق تماما مع أهداف الحسين ويمكن الإستفادة من هذا الوجدان الشعبي. ولكن عندما ذهب العباس عليه السلام نحو النهر لكي يجلب الماء وكان هو الآخر عطشانا فإن الوجدان الشعبي وضع على لسانه شعرا يتلوه "يا نفس من بعد الحسين هوني .. وبعده ما كنت أن تكوني" ليس معقولا ولا صحيحا وفي خضم كل تلك التسارعات

أن توصلنا إلى حقيقة الواقع سياسيا وثقافيا وإجتماعيا وصولا إلى حسين جميل على شاشة جميلة .. ستعشقه البشرية لو عرفنا معنى الحسين في الوجدان الإنساني.

نحن الآن أمام مرحلة دقيقة وحساسة وقد تتبلور عن أحداث لا نعرف إلى أين ستقود هذه الأمة الإسلامية والعربية والعراقية. ولذا فإن إنتاج فيلم الإمام الحسين عليه السلام وفي هذه المرحلة بالذات هو ضمانة ساندة ليس عراقيا على مستوى الحدث السياسي فحسب بل عربيا وعالميا لأن واقعة الطف وقصة الإمام الحسين هو وهي المنطق الذي يشكل الكتاب المرئي وحده في مواجهة الخلل ومواجهة



للأحداث ومحاولة العباس في توفير الماء لأهل الحسين وأنصاره يجلس أمام الماء كي يلقي شعرا ولكن يمكن الإستفادة سينمائيا ودراميا من مضمون هذا الوجدان الشعبي في أن نجعل العباس يغرف بكفه شيئا من الماء كي يشرب وهو العطشان أيضاً، سرعان ما يرميه ليعود ولكن الأعداء كانوا يرصدونه من أجل تصفيته وقتله بالطريقة التي أستشهد فيها.

قراءة ملحمة الطف وشخصية الأمام الحسين والعقيلة زينب قراءة موضوعية هي التي يمكن

المؤامرة التي ترسم خيوطها علنا هذه الأيام. أهداف الحسين. قصة الحسين. معسكر الحسين. منطق المعسكر. معسكر الأعداء. منطق الأعداء لا يكشفها سوى هذا العمل الدرامي الذي ينبغي ان يقدم بلغة تعبير قياسية وترى تفاصيل القصة ويحلل التاريخ بمنطق سينمائي يجسد المنطق التاريخي. وبدونه فإننا سنظل نبكي عاطفيا فيما علينا البكاء عقليا.

أتعجبون لو أمطرت دما؟!

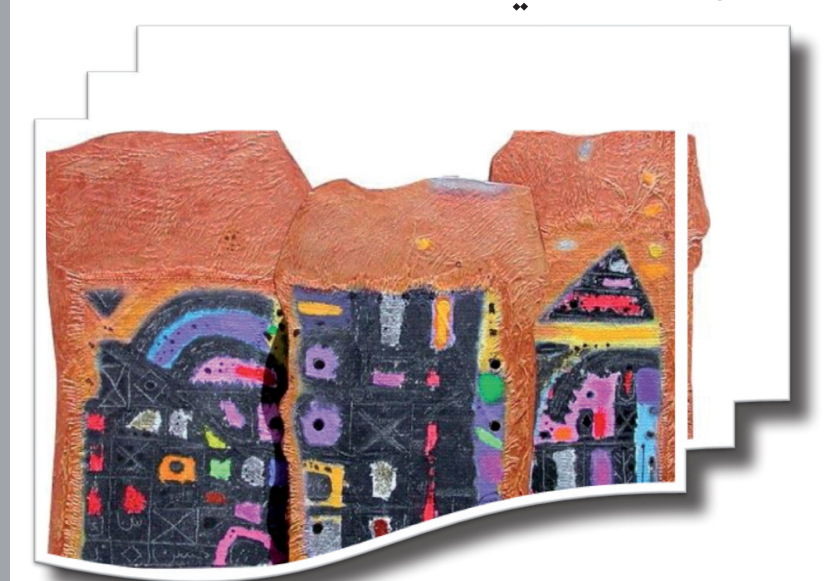
فأبكوا كثيرا

- الموضوع خاص لمحور فنون في مجلة





هاشم حنون ... واختزال تاريخ الرسم العراقي! علامات الواقع.... التي لا تمحى



خالد خضير

هل يمكن أن يقضي كاتب سنينًا طوالًا، يتابع منجز فنان ، يقضي أيامًا يعاين رسومه ، ويبحث في طبقاتها ، منقبًا وكاشفًا عن لقاه ، يتابع تحولاته ، يكتب الموضوع تلو الآخر ، معتقدًا في كل مرة أنّ هذا قد يكون موضوعه الأخير عنه فلم يبقَ شيء ، فإذا هو يحنث بوعوده وعهوده أمام سطوة تجدد منجز ذلك الفنان؟ هذا ما حدث لي ، فقد كتبت عن الرسام هاشم حنون كثيرًا ، وكنت في كل مرة أعتقد أنّ تلك الكتابات تكفي ، فإذا هو يفاجئني ويهز قناعاتي ، وأجد نفسي مرغمًا على الكتابة أمام التجدد الدائم الذي أجده في كل مرة أعاين فيها جديد منجزه ! سيكون استراتيج الكتابة عنه هذه المرة عبارة عن كتابة استعادية وتجميعية من كل ما كتبته عنه سابقًا (تشابه في ذلك المعارض الاستعادية التي كثيرًا ما تقيمها المتاحف والمؤسسات الفنية لبعض الفنانين بهدف تغطية منجزهم خلال مدّة زمنية قد تمتد أعوامًا) فسأستعرض خلاصة ما كتبتُه عن مراحل تحولاته ، وتطور أشكاله وكشوفاته ، وفهمه للرسم ومهماته ، خلال سنوات طوال قضاها محترفًا الرسم وسنوات من متابعة دائمة ثابرتُ عليها خلال تلك السنوات ، وأجملتُ ما توافر لي من اكتشافات لمناطق أعتقدها خبيئة و سرية في منجزه الإبداعي ، الأمر الذي كان يتيح لي أحيانا كشوفات قد تكون مرّت من دون أن يلحظها الآخرون ، مضيفًا لها ما تلمسته خلال زيارة أخيرة قمت بها إلى مشغله في عمان (جبل لويبدة) حيث يقيم.





سوف نحاول هنا (تتبع النسغ التحولي الذي سلكته مسيرة المتوالدات الإسلوبية المستمرة من مرحلة إلى أخرى للفنان ، بتتابعها التاريخي ، بعد أن صارت تاريخًا، وامتلكت بذلك استقرارها ووضوحها الرؤيوي والدلالي وبذلك إمكانية تسجيلها بوصفها تاريخًا و إعادة وضعها في مكانها المناسب من المعاينة النقدية مجددًا ، بطريقة قد تعمق كلما اقتربنا منها أكثر) .

متجهات أسطورية

فرض منجز هاشم حنون نفسه عليّ نموذجًا تطبيقيًا يستجيب لإعتقادي الشخصي بوجود (بنى شكلية طوبولوجية) يُقيم عليها الفنانون هندسة لوحاتهم ، ففي محاضرة لي في مركز الفنون ببغداد عام ١٩٩٣ أوضحت أنّ الفنان ـ أيّ فنان ـ يُقيم لوحاته اعتمادا على أبنية سرية تشكل طوبوغرافيا لوحاته خلال حقبة زمنية محددة ، وأنّ جهد الناقد يجب أن ينصبّ على ما يؤكده باشلار " جعل التمثل الهندسي للتجربة الإبداعية ممكنًا وصولاً ـ الى ما يسميه باشلار نفسه ـ (الكمية الممثولة) وهي مرحلة وسطى بين الملموس والمجرد ، بين الهندسي (الهندسة) والتجريدي (الرياضيات) حيث ينتقل الإهتمام بالظواهر إلى البحث عن السببية الرياضية ... وأنّ هذه البرهنة لا مناص فيها من الإنتقال أولاً من الصورة إلى الشكل الهندسي ثم منه إلى التجريدي ....حيث تحل محل الصور الأشكال الهندسية المناسبة " ، إلا أنّ هذا التهندس يعد مرحلة وسيطة ، فالهدف النهائي لا يتحقق إلا بعودة ثانية من التجريدي إلى التعبيري عبر الهندسي (أي من الرياضي إلى الأيقوني فالصوري) بواسطة لغة التمثل والتصور والتحليل النقدي. وقد سبق للخبير بالفن الإسلامي الكسندر بابا دوبولو أن وسم هذه البنى السرية بـ(الهيكل الرياضي) وكانت أهم مكتشفاته (البنية الحلزونية ـ العربسكية) تلك التي اتُخذت بنية هيكلية للفن الإسلامي ـ حيث أكد " أنّ الأشكال في الفن الإسلامي منظمة لا بواسطة حدس فني فقط بل بمقتضى (هيكل رياضي) كبير هو بصورة عامة اللولب أو العربسة المؤلفة من لولبين متعارضين) " وهو ما أثمر عن كشف البنية الهيكلية التي كان يقيم عليها الرسام الإسلامي يحيى بن محمود الواسطي أعماله في الرسم . و وسم الناقد شاكر حسن آل سعيد تلك البنية الخفية بـ(المدرك الشكلي) .

كان الرسام هاشم حنون (يوزع أشكال لوحاته ومراكز الثقل فيها اعتمادًا على بعض من الأنظمة الخفية التي وسمتها بـ(البنية الهيكلية المتجهة) التي تم تأسيسها على فهم يقسم السطح التصويري للوحة إلى منطقتين طوبوغرافيتين تبعا لدرجة قداستهما ، ممّا أنتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:

الموت والخلود

البنية الهيكلية العمودية (الإرتفاعية): وقد وسمها القاص العراقي محمد خضير بـ(العروج العمودي للشهداء) ووسمتها بـ(بنية الموت والخلود).وتتألف من منطقتين طوبوغرافيتين : مثلث أسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) رمزًا معادلاً للوجود الدنيوي ، بضمنه الموت كحقيقة دنيوية .ويمثل المثلث الأعلى (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي وهو ما يمثل الموت كحقيقة أخروية ، وتمثل نقطة إلتقائهما ، في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها إلى الأعالي . يمكن أن يجسد الشكل الناتج نحتيًا بالساعة الرملية ، حيث تترسب بقايا الجسد (التراب) ليتسامى الهواء (الروح) إلى الجزء العلوي (السماء) . وتتجه فيها موجودات اللوحة الأكثر قداسة من الأسفل إلى الأعلى رامزة إلى صعود الروح وتساميها إلى خلود العالم الآخر (السماء) وبطلها المشخص هو السيد المسيح أو ربما هو آيتانا ، الراعي الذي ارتفع إلى السماء في الفن العراقي الرافديني القديم . إنّها بنية قديمة ظهرت في أساطير وحكايات ومعتقدات ومبان معمارية كالزقورات التي اتخذت معمارًا هرميًا (مثلثًا بلغة البعدين) تحتل زاوية الرأس فيها (أبراجًا) يصفها (اندريه بارو) بأنّها: "كانت ترتفع عاليًا فعاليًا فوق السهل ، وتكون متوّجة بمعبد يقصد من ورائه على وجه التأكيد تسهيل هبوط الآلهة وصعودها إلى السماء" ، أي إنّ باب السماء هي ذات النقطة التي كانت تتجسد عند العراقيين القدماء " بخلوة تأخذ صفة مميزة بشكل غرفة مستطيلة ذات مدخل جانبي ومنصة " وأبرز نماذجها في معابد (عشتار ننخورساك) و(نني زازا) الذي كان ينتصب في مركزه (الحجر المقدس) . وتجسدت هذه البنية في (إناء الوركاء النذري) وهو واحد من أهم الآثار





النحتية التي تصور طقوس الزواج المقدس رامزا لزواج عشتار (انانا) وتموز (دوموزي) وتقدم ذات التصور المعماري،حيث تتشكل بنيته المعمارية من مستوى أعلى تحتله الآلهة ومستوى أدنى يحتله الماء، فيما تحتل بقية الأحياء مستوى أوسط وهو ذات معمار أسطورة تموز-عشتار وتطابق تصور المصريين القدماء لمعمارية الكون .كما ظهرت ذات البنية في عدد من الحكايات والآثار الإبداعية الحديثة.

المدن الفاضلة

البنية الهيكلية الأُفقية : وقد وسمها القاص محمد خضير بـ(التضحية في وضع أفقي) وتتضمن عدّة بنى فرعية تشكلها دائمًا كتلة أشخاص (فكرات = أشكال) تتجه وجهة عرضية أفقية من اليمين إلى اليسار دائمًا وقد نجد جذورها في الفن العراقي الرافديني القديم ضمن مشاهد التقديم الكلاسيكية في الأختام الإسطوانية ،وفق (مستوى أرضي) تكون فيه حركة الشخوص رحلة دنيوية أرضية تجاه خلود أرضي نحو بناء مدينة فاضلة هي حصيلة بناء عمل اجتماعي.

لم يكن الفصل التام بين (المقدس) و(المدنس)، أو لنقل بعبارة أخرى ، بين (الإنساني) و(الإلهي) أو (الفيزيقي) و(الميتافيزيقي) ممكنًا تمامًا ، إلّا أن سعي الفن العراقي الرافديني القديم لتحقيق هذا الهدف لم ينقطع ، كما يؤكد اندريه مالرو ، وهو ما كان يحاوله هاشم حنون تمامًا ، فبنى لوحاته التشخيصية عليه ، تمامًا مثلما كان يغلف العراقيون معابدهم(=المقـدس) بكـسـاء (حائـط) يغلفها ويعزلها عن (دنس) العالم الخارجي (=الدنيوي) ، كانوا يسمون ذلك الحائط كيسو ، وقد تكون هذه الكلمة جذرًا خفيًا لكلمة كيس العربية.

الكائن الحجر

زامنت تلك المرحلة الثرية ، بذور تطور هام آخر كان يجر منجز الفنان نحو (التجريد) ـ ونحن نضع الكلمة بين قوسين لأنّ هاشم لم يعرف التجريد المطلق حتى في أكثر أطواره تجريدية ، وذلك ما سنفصل القول فيه ، فقد تطور شكل المسلة الواضح ذو الكتابة المسمارية في تخطيطاته ولوحاته أواخر السبعينات إلى شكل يوحي بشاهدة القبر أو يشبه القبة حينًا والمحراب والأهرام حينًا آخر وكلها وسائل للخلود أو للوصول إلى السماء ممّا شكل انتقالة باتجاه تراجع الموضوع الأدبي (النثري) بدرجة محسوسة وترسيخ تحول البطل شيئًا فشيئًاإلى كائن رمزي من دون ملامح شخصية محددة سوى ما يوحي به من ملامح وتركيبة ناتجة عن مزج أهم عنصرين من عناصر التكوين هما: التراب والماء ، حيث كان كائنه يتخذ شكل شواهد القبور والحجارة القريبة من الشكل الإنساني ، الذي أحيل نشأته إلى جذرين ميثولوجيين هما: المسيح (وربما الراعي آيتانا في الفن العراقي الرافديني القديم) الذي كان يظهر في لوحاته التعبيرية ، في التسعينات ، مشخصًا بملامح كلية ، بينما يتعلق الجذر الثاني بقدسية الحجارة (تعتقد بعض الأقوام أنّ أرواح الموتى تسكن شواهد القبور) ، فحدثت مزاوجة ميثولوجية لاواعية بين هذين الجذرين (الصخرة كانت المسيح ـ الإصحاح العاشر العدد الرابع)، فتمت إعادة عكسية لتحولات الشاهدة ، التي هي ناتج عنصري الماء (وخلقنا من الماء كل شيء حي ـ الآية) و التراب (كلكم لآدم وآدم من تراب ـ الآية) فتتألف الشاهدة من عنصري (الماء + التراب) ، ليتشكل منهما الطين الذي تتلبسه الروح وتقرضه الشمس كائنًا يشبه الشاهدة ، أصابها الجفاف ، فانفصلت عناصره من جديد بعملية (ميثو ـ كيماوية) ، ليتخلف عنها: كائن حجر، يحتل قاع اللوحة ، ويرتفع الماء غيمة تسبح في الأعالي .

أيقونـــــات

إنّ تشبّع الرسام هاشم حنون (بجينات) الفن العراقي الرافديني القديم كان يبقي النسغ الرابط بذلك الفن قويًا في كل انتقالاته بين التشخيص والتجريد ، فعلى الرغم من حدوث انقلاب كبير في (معتقداته) حول الرسم وأهدافه ، إثر تحوله نحو التجريد ، فإنّ مصغراته كانت تطرح إشكالية فكرية جديدة، حيث شهدت محاولة جادة وهامة ضمن المشهد التشكيلي العراقي في توظيف (البنى الأيقونية) التي كنتُ ومازلتُ أعتقد أنّ الفنون العراقية الرافدينية القديمة كانت تتخذ منها أيقونات ، وأهمها : أيقونة مناظر التقديم الكلاسيكية حيث الإله الجالس على العرش قبالة رجل يستلم صولجان الحكم بمفرده أو ضمن موكب ، وأيقونة البطل المخلّص نصف الإله كلكامش الباحث عن الخلود ، وأيقونة الصعود إلى السماء حيث





يرتفع الراعي (آيتانا) ، وأيقونة الزقورة ، وأيقونة الموكب الذي تشكله حشود من المتعبدين الواقفين مشبوكي اليدين ، وأيقونة التميمة التي تسمى شعبيًا (الحرز) التي ستكون الأيقونة الأكثر أهمية في المرحلة التجريدية أواخر الثمانينات من تحولات الفنان.

يؤكد إتكاء منجز هاشم حنون على أيقونات فن ما بين النهرين كبنية هيكلية ، تطابق رؤيته و الرؤية السائدة للفن العراقي الرافديني القديم في كونه امتزاجًا لرؤيتين قد يبدو من الغرابة والصعوبة تحقيق امتزاجهما معًا : حيث لا تقيم أولاهما الاعتبار لما هو خارجي ، قدر إنصرافها إلى الجوّاني ، فتجد في التجريدي ضالتها. بينما ينصب الاعتبار الرئيسي عند الأخرى ، على الموضوع الخارجي المرئي ، لذا نحن لا نعتقد أنّ التحولات الأسلوبية التي توضحت مؤخرًا عند هاشم حنون كانت من دون مقدمات (وهذه عندنا تقوم مقام المسببات الجوهرية) ، بل حدثت بفعل تغييرين جذريين في فهمه لما هو إلهي و سام و رفيع و روحي و مقدس أولًا ، ولدور السطح التصويري ثانيًا ، ليس باتجاه التجريد فقط ، كما ذكر الناقد فاروق يوسف ، بل باتجاه محاولة تحقيق أكبر اقتراب من المادة التي يشتغل عليها ، وعبر معالجة تقنية لأحافير اقتطعها من نسيج حائط ، من قطعة جنفاص عتيقة متهرئة (كان يلصق خرقًا من الجنفاص المتهرئ على سطح اللوحة) ، وربما من أي سطح صدأ ترك الزمن بصمة مكوثه الطويل عليه ، أو مقطع عرضي أخضع لمعاينة مجهرية ، والأهم من كل ذلك ، حدوث تحول مهم في فهمه للوحة ، منذ سنوات قليلة ، باعتبارها حقلًا (سطحًا) مسكونًا بالأصباغ والخطوط والأشكال ، يخضع لضروب شتى من تجارب الفنان الشكلية والتقنية ، أكثر من كونها تكوينًا ، أي بمعنى آخر أن تمثل اللوحة شيئًا أكثر من أن تكون تشبيهًا لشيء.

علامات المدن الملونة



ربما نقرّ أنّ الفنان هاشم حنون بدأ يتجه مع الموجة المتجهة بقوة نحو التجريد التي بدأت تسود الفن العراقي ، وركبها الكثيرون على اختلاف مستويات وطرائق فهمهم وتمثلهم لها ، أو أنّه لا يُقدم إلّا ما يقدمه الآخرون ، سطحًا تتشاكل موجوداته مع آثار الجدران وبقايًا الزمن عليها ، ممّا يضيق فعل الرسم في اللوحة باتجاه موته ، إلّا أننا نعتقد أنّ حيوية كامنة في هذا المنجز ، كرّستها محاولة الفنان الواعية باصطفاء صور من متعرجات الواقع المرئي يوميًا : آثار و لقى و أحافير وعلامات ، تشاكلها صور مستثارة من ذاكرة (معرفية) صقلتها الخبرة ، هي ليست بالضرورة ذاكرة الفنان وخبرته وحده ، لكنّها بالتأكيد ، ذاكرة خزنت نماذج لا حصر لها من (كتابات أولى) مُستمدة من بنية أيقونية عراقية قديمة و شعبية هي (أيقونة التميمة) حيث تُملأ المساحات بعناصر صورية شتى : علامات وخطوط و نقاط هي في حقيقتها مختزلات صورية انفصلت عن وجودها اللغوي أو ربما سبقته وجودًا ، كما انفصلت أحيانًا عن سطح اللوحة الذي سكنته الذي يُحتمل أن يكون الفنان قد اشتغله بمعزل عن كل الأشكال التي يحتمل أن تستقر فيه.

لقد أقام الفنان أربعة معارض مهمة امتدت منذ عام ١٩٩٦في بغداد (قاعة دجلة) ،وعمان ١٩٩٩(قاعة الأندى) ومدن ملونة في عمان (قاعة كاليري) عام٢٠٠٢، و فضاءات ملونة في عمان.

لاحظنا وما زلنا أنّه رغم توجهه المتزايد مؤخرًا

(معارضه التي أقامها خلال إقامته في عمان : مدن ملونة، فضاءات ملونة وغيرهما) إلى محاولة تقديم بناء لامركزي للوحة ، أي لوحة بلا هيمنة لكتلة مركزية ، مما يُعطى منجزه طابعًا غير مخطط له ومناقضًا للصرامة والقصدية التي وسمت أعماله التشخيصية طيلة السنوات الماضية ، ويفرض أعباء جديدة على النقد الجاد الذي يتابعه ، وإنّ المرحلة الحالية في تطوره الفني ، علىالرغم من أنّها كانت جزءاً من تكريسه التجريدية رؤية فنية ، إلّا أنّها ، كما يقول بلاسم محمد: "قدمت نسيجًا من العلاقات المنطقية ، محاولًا شرحها و تبسيطها اعتمادا على المرجع (خصوصية البيئة)" ، فيؤسس نظامًا علاماتيًا ناتجًا من بحث أركولوجي في بقايا الواقع ـ أثر الواقع ـ (كل نواتجه التي قد تبدو عرضية) وبين ما خزن الفنان في ذاكرته عنه من صور وعلامات ومستحثات للرؤية .تؤسس اللوحة (معرض مدن ملونة) على بنية البساط أو (المـدّة) كما تسمى في لهجة الفرات الأوسط في العراق ،وهي نوع من البسط تصنع من الصوف وتلون بألوان زاهية متعددة . ويمكن تلمس الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بموجودات الواقع في كل أعماله الأخيرة ، فهو لم يعرف التجريد ويمارسه كما يفعل الكثيرون، انه يمتلك ذاكرة استثنائية تفرض سطوتها عليه ، فما شاهده ذات مرة في مكان أو في ركن مهمل أو جدار، سوف يستعيده يومًا ما ، إنّها (موديلات جاهزة) رهن ذاكرته ، يستل منها ما يشاء ، من دون أن يعرف كيف ومتى يحدث ذلك . و على الرغم من حرصه الواعي على إخفاء (مصادره الواقعية) ، إلّا أنّ مصدر الشيء (فكرة الشىء) أو بكلمة أدق (بصمة الواقع التي لا تمحى) تكون قد تركت (علامة لا يمكن إزالتها) ، لأنّها (الجرثومة الطوبولوجية) التي هيكل الفنان بناءَ لوحته عليها بطريقة لاواعية منذ وضع أُولى لمساته على سطح اللوحة . فعلى الرغم من الحرص الواعي للفنان على إخفاء مصادره الواقعية ، فهو لم يتمكن إلّا من قمع بعض العناصر الأولى حيث تظهر بضعة اختيارات من جزئيات الشكل ، بينما قمعت تفاصيل محددة من أجل إفساح المجال للذاكرة أن تضيف عناصرها المكملة ، إنّها ذاكرة تمتد إلى الفن العراقي الرافديني القديم الذي تمثله ثقافيًا و جينيًا.

في معرض (مدن ملونة) ، وهو أهم معارضه التي أقامها في عمان كاليري عام٢٠٠٢ ، تظهر علامات المدن واكتظاظها بموجوداتها وساكنيها وعابري سبيلها دون ما اعتبار لمنطقية (الزمكان)، إنّه يعيد بنائها من فتات قرميدها ، وآثار جدرانها ، طبقة فوق أخرى ، بثراء لوني مدهش ، واكتظاظ شكلي بكل ما جمعته الذاكرة ، ليس من (علامات المدينة) وحدها بل ومخزونات مما رسمه الآخرون عنها ، منذ بواكير الفن العراقي المعاصر وحتى وقتنا الحاضر ، فكل لوحة من المعرض لا تحيلنا فقط لكمّ هائل من موجودات المدن ، معماريتها ، ناسها ، أطفالها ، عربات الباعة .... بل وتحيلنا إلى كم هائل أيضًا من فن العراق القديم و الرسوم العراقية المعاصرة التي اتخذ فيها فنانوها المدينة مرجعية أيقونية لهم، لوحات : جواد سليم ، نزيهة سليم ، حسن عبد علوان ، فائق حسن في أعماله القريبة من توجهات جماعة بغداد للفن الحديث وبقية فناني جماعة بغداد ، خالد وهل ، ستار كاووش ، و"حيثما يكمن سر المدينة: في كل ذرة تراب تطير إثر أية حركة داخل المحيط، فمسالك المدينة قد تكون مطبوعة على سحنة وجوه ساكنيها ، فمثلما البشر يتبادلون الأثر مع المنطقة التي يسكنون تكون وجوههم جغرافية محيطهم ... ستكون الفرصة أوفر لساكن شوارع المدينة (المتجول الدائم) في اختبار روح المدينة، ففي الطرقات وعلى الأرصفة (مسارح عيوننا) لحظات زمن العابرين مخزونة في أثرهم المكاني، وفي الشارع (الطريق ـ الرصيف) الكل عابر ، لحظات فرار مستمرة كما الحاضر ، والوجود هش حيث الجريان السريع المحسوس للزمن ممثل بالأدوات ـ الأشياء ـ البشر إنّه مغزى الحياة المتقارظ مع سكون البيت وحدوده (القبر)" كما ذكرت ببلاغة هناء مال الله ، وبذلك لا يختزل هاشم حنون تاريخ المدن التي وطأتها قدمه ، بل وتاريخ الرسم العراقي و (المديني) منه بشكل خاص!

معراج حشود المدن

يبقى إذن أثر علامات الواقع (عناصر المدينة) جاثمًا في معرض قاعة دجلة ١٩٩٦، فاللوحة تملؤها: حشود من شخوص وأجزاء شخوص ، وجوه ، أطراف ، بيوت ، أجزاء بيوت ، شبابيك ، منائر و قباب جوامع مزججة وأئمة ، أسواق، بضائع،





جسور، إشارات، جدران، أرصفة، ذهب ونفايات، حيوانات سائبة، شواهد قبور ، نخيل، طرق، تمائم، دوائر وأشكال هندسية، عربات باعة، بقع ضوء وأقواس قزح، وسيل عارم من الرموز والأشياء والشفرات والمتاهات .فاللوحة تبنى بشكل مسرب لوني يشقها طوليًا يملؤه مثار من ألوان وإشارات وشخوص ،وما عنّ للذاكرة أن تلقي بمحتوياتها ، حشد مكتظ تكتسحه قوة إعصارية ترفعه من قاع اللوحة إلى الأعالي .

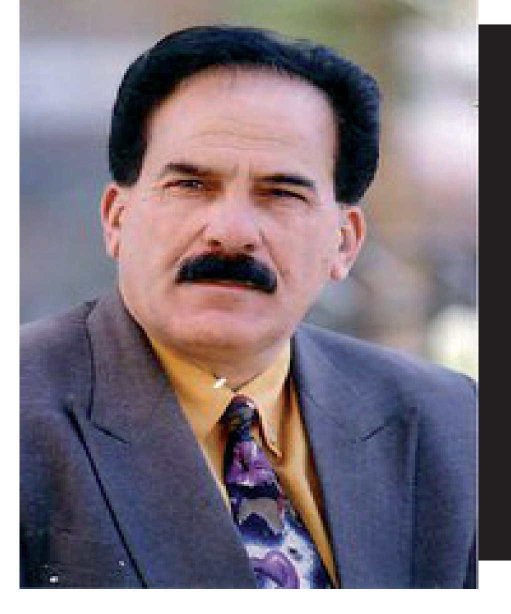
بينما حفلت أعماله في معرضه (قاعة الأندى) باستقرار وركود وحزن سوداوي، تملأ سطح اللوحة أشباح البشر السوداء، وهي ترقب بعضها بعضًا ،وترنو المشاهد بنظرة صمت كئيب.

تنتصر أشكال الواقع في بعض أعماله، بينما ترتد لصالح أشكال الذاكرة في أخرى . ولكنّها أبدا تعيد أبنيتها ومدنها وفق الخرائط الهيكلية الأولى وكأنّها قدر كتبه هاشم حنون على نفسه وظل وفيًا له !





مؤهلات الناقد المسرحي



د. باسم الأعسم

إنّ الذين يدّعون النقد كثيرون ، ولكن ليس كل من يدعي النقد ناقدًا ، كما أنّه ليس من مارس كتابة التعليقات النقدية السريعة أو العروض المرتجلة ذات الطابع الصحفي الخاطف يمكن أن نطلق عليه صفة (ناقد مسرحي) ؛ لأنّ النقد وبمختلف أنماطه ، لم يعد ترفًا فكريًا أو مجرد إنفعالات شعورية ، بل هو فن وعلم كسائر العلوم الإنسانية التجريبية ، له أصوله وتاريخه ومناهجه منذ أن استقام في اوربا نوعاً أدبياً متميزاً في أواسط القرن التاسع عشر.

قد تطور النقد « إلى درجة أنّ القرن العشرين سمي بقرن النقد . ليس هذا حسب بل ازدادت أهمية النقد إلى درجة تثير القلق ، لأنّه صار يضم جميع الأنظمة العلمية والفلسفية ، كما صار النقد من أكثر فعاليات الأديب نبلًا وسموًا « .



ومن ثم ، فهو منجز حضاري ومسؤولية لايقوى على حملها إلّا من كان أهلًا لها .

وينبغي على من يريد دراسته أن يتوفر على مؤهلات أو شروط عدة بحيث تجعله متفردًا عن سواه على المستويين الثقافي والمعرفي .

ولو لم يكن الأمر كذلك ، لحقّ القول : إنّ كل من ادعى النقد أو مارسه عُدّ ناقدًا ، وهذا غير ممكن إطلاقًا .

إذن من الشخص الذي يمكن أن تطلق عليه صفة (ناقد) ؟

وما المؤهلات التي يفترض أن يتحلى بها ؟

إنّ على الناقد المسرحي قبل أن يتصدى لعملية النقد ، وقبل أن يدعيه ، أن يعيش طويلًا في المسارح يشهد بناءها ، ويعرف مشكلاتها ... ثم يشاهد روائعها المختلفة ... يشاهد المسرحية الواحدة المرة والمرتين والثلاث ... لابد للناقد المسرحي ... أن يقرأ خوالد التراث العالمي بلغة أجنبية أو لغتين أو أكثر ... يقرأ ويعيد القراءة ... ففي كل قراءة لأثر جليل كشف جديد ... وفي كل مشاهدة علم جديد .

إنّ الناقد القدير ، لا يكتفي بما وفرته له الطبيعة من مواهب فطرية ، لأنّ المسرح بمثابة مدرسة وميدان خصب لعمل الناقد ، فحري به إذن ، أن يتسلح (بالخبرة) المسرحية على مستوى النقد الفني وعلى مستوى الحياة أيضًا ، لأنّنا بحاجة إلى " الناقد المسرحي الذي يحتاج إلى أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة في تدعيم أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها مما قد يشوبها من سطحية وأبتذال.

إنّ هذا الأمر يقتضي ممن ينذر نفسه لممارسة النقد ، أن يكون على وعي مسبق بمهمته الخطيرة وحينذاك يكون النقد خلاقًا ، والناقد مبدعًا .

ومن دون مساهمة النقد ، لايتمكن الخلق الإبداعي من إدراك القيمة الحقيقية لما أنجزه وبالمدى المطلوب .

وليس اعتباطًا أن يعترف العالم المتحضر بمقام الناقد وقدره ، بحيث يراه لازماً في المجتمع وسبباً من أسباب نهضة الأدب والفن اللذين يمثلان المرآة الحقيقية العاكسة لصورة المجتمع وحضارته .

" إنّ الفن الذي يخلو من النقاد فن محفوف بالمخاطر . وغالبًا ما يخدم الناقد المسرح عندما يرصد كل ما هو سلبي . فإذا قضى معظم وقته متذمرًا فهو في ذلك مصيب ... ويشارك الناقد في اللعبة المميتة ، عندما لا يتحمل هذه المسؤولية أو عندما يكون بمستوى المسؤولية وعندما يقلل من أهميته .

وفضلًا على ذلك ، فالناقد بوصفه باحثًا وخبيرًا ، له سلطته التنفيذية والتنظيرية – النسبية وليست المطلقة – في بلورة وجهات نظر إنسانية تخص عمله ، ولذا ، فإنّ الاستغناء عنه يعد خسارة محققة لا تعوض ، إذ إنّ وجوده داخل الحركة المسرحية ، ضرورة لا غنى عنها ، لأنّها لا تستقيم من دون حركة نقدية ناضجة تقوم مساراتها وفق أفضل الصيغ الإبداعية .

وما دام النقد فنًا إبداعيًا ، فإنّ الناقد الذي ينجح في مجاله يعد فنانًا وليس " هناك عالم يضطلع بمهمته أكثر دقة من مهمة الناقد . ولكن إذا كان الأمر مجرد بحث لاستخلاص الحقائق ، فهذا لا يكفي . فلا بد للناقد أن يعيد خلقها ، ولكي يؤدي هذا فإنّه يحتاج إلى المقدرة الفنية للشاعر وكل ما يتمتع به العالم .

هذا يعني ، أنّ على الناقد أن يمتلك لغة مشحونة تتيح له القدرة على التعبير عن رؤياه بطريقة قادرة على الإقناع والمقدرة في استخدامها بشكل سليم ، وأن يستخدم على نحو متوازن المصطلحات المناسبة في مواضعها الحقيقية .

من هنا ، تتجلى بوضوح ضرورة إلمامه باللغة الأجنبية ، لأنّها تساهم في إثراء رؤيته الثقافية والمعرفية .

إنّ الناقد الجيد ، هو الذي يكتب وفي ذهنه آراء علمية مدروسة عن النقد والمسرح معًا ، ومن ثم معرفته بمناهج النقد والمذاهب المسرحية العالمية .

وإذا لم يتمتع الناقد بهذه القدرات ، فسوف تكون كتاباته النقدية على هامش الحياة الثقافية .

يقول المخرج الروسي ستانسلافسكي : الناقد بحاجة إلى معرفة علمية وأدبية واسعة ، لكي يستطيع أن يحكم من خلال مؤلفات جميع العصور وجميع الشعوب على الناس والحياة مما يصوره الشاعر والفنان ... إنّه في حاجة إلى عقل نهم يحلل ويشرح الفن ... يجب على الناقد أن يعرف معرفة





كاملة تكنيك الكتابة (تقنية – الباحث) وتكنيك (تقنية) الفن المسرحي بجميع تفصيلاته بدءًا من سيكولوجية الإبداع لدى الفنان وإنتهاء بالأطر الخارجية لعمله ، وميكانيكا ومعمارية المسرح ، وشروط العمل المسرحي . الناقد في حاجة إلى التعرف على الفن المسرحي للشعوب الأخرى.

ومن الجدير بالذكر ، أنّ معرفة الناقد بهذا كله ، ليست كافية ، ما لم يكن هناك منهج نقدي يعتمد عليه مرتكزًا رئيسًا في عمله التطبيقي، على النحو الذي يميز شخصيته ، ويحدد هوية نقده ، عبر أدواته المستخدمة في الكشف عن القيم الإبداعية الكامنة في العمل الفني .

ومن دون المنهجية ، فإنّ الحركة النقدية ، سوف تعتريها الأمزجة الشخصية وتتقاذفها النزعات الفئوية الفجة والأحكام المرتجلة وهلم جرا .

ونتيجة لشيوع النظرة السطحية التبسيطية لمهمة النقد المسرحي ، إفتقرنا إلى النموذج المتخصص ، الذي يتمتع بالخصائص النقدية النافذة ، كسعة الأفق ، وسرعة الاستجابة ، والبراعة في المقارنة ، والدقة في التحليل ، والموضوعية في إصدار الأحكام ، ورؤية العمل الفني بحقيقته .

إنّ على الناقد أن يكون كما قال الناقد (ماثيو آرنولد) قادرًا على أن " يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وإلّا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة . ومعنى ذلك أنّ يكون خاليًا تمامًا ومتجردًا عن كل ميل من أي نوع.

وإذا ما أراد الناقد المسرحي أن يتفرد عن سواه من النقاد ، كيما يكون أكثر تأثيرًا في الجمهور وجميع العاملين في العرض المسرحي ، الأمر الذي يجعل المؤلف والمخرج والحرفيين ، يأخذون بآرائه النقدية الصائبة ، بحيث يضطرون إلى مراجعة أنفسهم ، وإجراء بعض التغييرات والتعديلات على العرض ، فلا مناص له من أن يدرك ، بأن مهمته تبدأ منذ اختيار النص والممثلين مرورًا بمتابعته للتمارين المسرحية وما يصاحبها من اشكاليات ، وانتهاء بإسدال الستارة ومغادرة الجمهور الصالة .

صحيح أنّ الناقد يعد واحدًا من المتفرجين ، لكنّه يتميز بأنّه متفرج موسوعي ، مثقف الحواس ، وتلخص آراؤه وجهات نظر الجمهور ، ولذا ، تقع عليه مسؤليات جسام ، ليس على مستوى التعبير عن قناعات المتفرجين ، وتنمية الذائقة الفنية لديهم ، أو في الإرتقاء بحواسهم فحسب ، وإنّما في توجيه العاملين أنفسهم في الإنتاج المسرحي ، دونما الاقتصار على أحد بعينه ، حيثما وجد أن الضرورة تستوجب منه إبداء ملاحظاته النقدية الرصينة وليست العابرة ، وفق حوار تسوده الديمقراطية المرتبطة بمناخ الإبداع .

وسوف تصبح الفائدة أكثر جدوى ، عندما يمتلك الخزين النقدي الذي يبرر ملاحظاته إزاء العرض المسرحي . إذ عليه أن يصل " إلى جواب صحيح أو قريب من الصحة بقدر الإمكان . على الناقد ألّا يقول (نعم) أو (لا) ويذهب بعد ذلك إلى حال سبيله أو يضع رجلًا على أخرى ثم يغفو ويستريح ... بل عليه أن يفسر دائمًا (لاءه) أو (نعمه) .

أمّا الناقد الجاهل ، الشديد الثقة بنفسه ، والمتعصب ، بلا مبررات عقلية مقنعة ، فهو ضار ، لأنّه ضيق الأفق ، وما أكثر هؤلاء الذين اصطنعوا بسبب نقدهم الساذج هذه العلاقة الشاذة بين الفنانين والنقد المسرحي .

والآن ، هل يستطيع الناقد أن يؤثر في المؤلف أو الممثل أو المخرج ، بحيث إنّ تعليقاته تجد لها صدى مدويًا على نحو إيجابي ؟

الجواب ، نعم ، فإنّ المتطلبات الذوقية ، ولا نقول الفكرية ، تقتضي من الناقد " أن يكون بمستوى (الفنان) سواءً كان كاتبًا ، أم مخرجًا أم ممثلًا أم حرفيًا ، وأن يلم بإصول وتقاليد العمل في هذه المجالات لكيما يبيح لنفسه كيل المعارف والتوجيهات لهولاء الفنانين وباختصاصاتهم الدقيقة.

ومثلما يكون الناقد قادرًا على التقويم ، وهذا جزء من طبيعته ، فينبغي أن يحكم عقليًا على قيمة وأصالة الموضوع ومدى الأساليب المستخدمة في التعبير عن الموضوع نفسه .

وليس المهم أن يكون حكمه النقدي إزاء العرض المسرحي ، بالسلب أم الإيجاب ، الأهم من ذلك أن يكون مؤثرًا وعلى قدر مهم من الموضوعية ، لأنّ الناقد المؤثر يستحوذ بصورة كاملة على احترام هؤلاء المبدعين حتى لو كان سلبيًا . إنّه يكتسب الحق في أن يصغوا إليه بإقتراب تفكيره منهم ، وبما تثيره تحليلاته من المساءلة والرغبة في المعرفة وبأهمية وأصالة مالا بدّ له من أن يقوله.





وحينما يكون الناقد قاصرًا عن أداء مهمته هذه ، فإنّه يكون قد أثبت عدم جدواه ، لأنّ النقد تعبير عن الناقد ، مثلما أنّ الأدب يمثل الأديب نفسه .

إنّ الناقد ، لايقدم (بورتريتا) أي صورة قلمية عن العرض الذي ينقد ، إنّما يقدم (بورتريتا) عن شخصيته نفسها .

وإنّ الناقد الذي ينقد (مؤلفًا) أعلى منه في المستوى (المسرحي) من حيث الأفكار والمعالجات سيرتكب نقدًا (تراجيكوميديا !!) لأنّها ستقدم خلاصة ممسوخة ومشوهة عن إدعاءات هذا الناقد .

كما أنّ المقالة النقدية ليست (بورتريتا) معهم ويناقشهم ، ويراقب أعمالهم ، ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين . وسأشد على يديه إذا ما أمسك بالواسطة وشغلها بنفسه .

إنّ الناقد ، إذا ما بلغ (سن الرشد) النقدي ، فإنّ آراءه سوف تتحول إلى وجهات نظر نقدية موضوعية ، لأنّها خالية من الهذر . معنى ذلك ، أن لا مجال لتحكم الذوق المجرد ، أو الاجتهاد الشخصي غير المدروس في تقديرات الناقد . فالنقد ، يمثل جانبًا من رؤيا عامة إلى الكون والحياة ، ونظرة فلسفية في حقائق الإبداع الأدبي والفني .

وأمّا الذوق المجرد وحده ، فلا يمكن أن يعوّل



للمسرح الذي ترى عرضه ، وإنّما هي أيضًا (بورتريت) مؤلف عن الناقد في نقده.

إنّ على الناقد أن يكون منتميًا إلى الوسط المسرحي ، وحينئذ ، يكون أقدر من سواه على فهم مقتضيات العمل المسرحي ومتطلبات النقد الفني .

وكلما كان الناقد أكثر تماسًا مع الوسط المسرحي كان الحال أحسن " والخير كل الخير في وجود الناقد بيننا ، يلتقي بالممثلين ، يتحدث على حكمه النقدي .

من هنا تبرز أهمية الخبرة الفنية والحياتية ، فالناقد " ينبغي أن يكون مشاهدًا قديرًا ذا خبرة وتدريب لاستيعاب النصوص والتطبيقات المسرحية بشكل كاف يمكنه من تحديد قيمتها عبر مصطلحات نقدية شاملة ، من أجل أن ينير كلًا من المبدعين والمتلقين للعمل الفني .



لماذا نقرأ ؟ ...لماذا الأدب ؟

القاضي رافد المسعودي

أننا نقرأ ربما نجد متعة في المقام الأول ...والمتعة قد تتخذ أشكالا مختلفة ، فمن الناس من يقرأ لتزجية وقت الفراغ ومنهم من يقبل عليها ابتغاء الفرار من عالمه الذاتي وولوج عوالم أخرى ..ثم إننا كثيرا ما نقرأ طلبا للمعرفة والإطلاع ، فنحن نجد متعة في التعرف إلى حياة الشعوب في بلد معين أو منطقة معينة ، وما أكثر ما نجد الحلول لا بل جلها في بطون الكتب ، لولاها لضل الإنسان طريقه .. هي باختصار شديد ، كل ما فيها سعة في فهم ما نريد من علوم المعرفة .

قديما قالوا بأن الناس كانوا يحفظون أحسن ما يسمعون ويكتبون أحسن ما يحفظون ويتحدثون بأحسن ما يكتبون ، يعني كانت المختارات عنصرا أساسيا في تشكيل الذخيرة الأدبية التي يسعى لها المرئ لما فيها من ثراء فكري وأدبي قائم على المعنى ، ومن هنا نرى أن مفهوم القراءة لم يكن همه الوحيد أن (تختار وتحفظ) وإن كان ساميا في محتواه وفحواه بل للقراءة أغراض أخرى أيضا فهي لغة في تاريخ الشعوب والأوطان والأمم ،

سجل متنوع وزاخر لأحداث متعاقبة تروي على مر الأزمان حكايته كما يقول الكاتب والناقد الانكليزي وليم هازلت (١٧٧٨-١٨٣٠) من أن أدب أي أمة هو الصورة الصادقة التي تنعكس عليها أفكارها ..

وهذا ما يعنينا في قيمة العلاقة الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي والاقتصادي والفكري والثقافي ليشكل. الأدب في معناه الحقيقي رسالة الشعوب الحية إلى الآفاق ، وهكذا يدور فلك الكتابة من النقش على حجر الصوان والكتابة على البردي والفخار ومن ثم انتشار الرق "الجلد" في العصر القبطي. وحتى عصر الحروف الليزرية بقي الأدب يحمل مضمونه كهدف إنساني محض في أنتاج الأفكار والثقافة والعلوم والأخبار والسِّيَر وغيرها .

فالقطعة التي ركز عليها عقل المختار ضنا منه إنها مجرد تعبير عن عواطفه وأفكاره أو أنها توفر له المتعة لتزجية أوقات الفراغ صارت وسيلة للتعّرف والتعريف والمعارف بين الشعوب وممهدة لصيرورات مجتمعية منفتحة على عوالم أخرى قابلة للنمو والتطور في مفهوم الثقافة التبادلية الشاملة في معطياتها وتكويناتها ولذا يعد الأدب حاضنة معرفية مشتركة للكل هذا التنوع الذي يحيط بنا من كل صوب وحدب .

وعسانا في الرقيم قد ساهمنا في ذلك .....





alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

٢

تصدر عن دار الرقيم للإبداع والنشر في كربلاء

في العدد





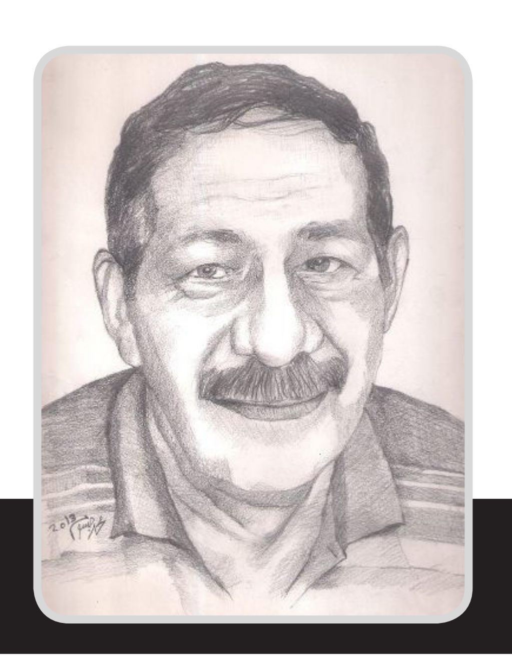
من ذاكرة المدينة - سوق الصفافير



مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب

تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

المحتويات



كلمة العدد

رئيس التحرير

إنَّ وسيلتنا الوحيدة في مجلة الرقيم هو الحفاظُ جهد الإمكان على أن تتماشى مع روح التجديد والحداثة كمستحقات عصرية لابد من مواكبتها وفهمها بشكل يتيح لنا إقامة حوار منفتح معها ، ولهذا كان جلِ اهتمامنا في هذا العدد ينصبُ على ترسيخ هذا الهدف كفكرة معبرة عن تجربة هذا الطموح الذي لم يعد سهلاً أو هيناً ، ولكن نتوخاه في إسهام الكتابات المتميزة في عطائها الفكري والمعرفي ... تلك الكتابات التي حتما تساهم في بلورة هذه الرؤيا وتمنحنا فرصة توسيع النشاط في التواصل، والتمثيل، والثبات.

وإننا في هيئة التحرير نلمس أهمية هذه الحتمية في المحاولة على الرغم من وجود عقبات وإشكالات مختلفة ... حالها حال أي جهد استثنائي يقوم أساساً على (التشكل الفردي)الذي اتخذ من فكرة الرقيم داراً لإنتاج المجلة ، ويعد الآن كخطوة قابلة للتطوير في أطار إنتاج الكتب الأدبية، والفكرية، والإبداعية مستقبلا ، هكذا نسعى بجهود حثيثة في تعقب الخطوات من - رئاسة مجلس الإدارة إلى ِهيئة التحرير- في خوض غمار الممكن الذي يتيح وجود الكتاب / المنجز ككائن يرفع عن كاهل المجتمع ضغوط الحياة ، وليس المقصود المتعة والتسلية بل برفد الوعي بأبنية تحليلية تتمثل فيها الأنساق الفكرية ، والأدبية، والمعرفية التي تتعدد فيها المعاني والتصورات بمختلف تنوعاتها واتجاهاتها .

وهذه الحقيقة بالإمكان أن يتلمسها القارئ بسهولة في الخطاب العام لمحاور مجلة الرقيم التي وُسّعت لكي تضم جلّ الحقول الثقافية ، والمعرفية التي تهتم بالشأن الإبداعي، والفكري بالإضافة إلى ذلك وفرنا حيًّزا لا بأس به، لتحريك حقل المتابعات الذي نعتقد بأنه سوف يسهم في التعريف فيما يرد من مفاهيم، ومصطلحات فاعلة في تشكيل خطاب المرحلة الراهنة .

كما أن الرقيم منذ البدء تعتقد بل تؤكد على فعل مغامرة الكتابة انطلاقا من أهميته في تجسيد رؤى الخطاب المعرفي والإبداعي من حيث القيمة والمعنى وعلاقتهما مع التأثير والتأثر ، ولذا تأخذ هذه النظرة أولويتها فيما يرد لها من مواضيع مختلفة لكي تكون مساهمة بشكل فاعل كما نظن في الحياة الثقافية .

وبالختام :

إنّ هيئة التحرير تضع كل مبادرات القراء ومقترحاتهم التي وصلتها أو التي سوف تصلها نصب أعينها ، لأنها تدرك أن حجم تنوع ثقافة المطبوع لا يمكن أن يَتحقق فيه النجاح من دون أن يكون ثمة ثراء يكمن في لغة التلقي .



غرائبية ضياع الذات
وضبابية الواقع في رواية (أعشقني)

د. سمير الخليل

هل من البديهي أن تعشق المرأة نفسها؟؟
وهل مبادئ الحب ترتضي أن يهمل الطرف الآخر (الرجل)؟
أي حب كانت تريد الكاتبة؟ إجابة هذه الاسئلة تحيلنا إلى مضمون الرواية..
يمكنناً أن نستعير تشبيهاً ننطلق من خلاله إلى تحليل الرواية وسبر مكبوتاتها ورموزها إذ من ممكن القول إن رواية (سناء شعلان) تشبه تفاحة (سبرانو)(*) حيث تحتوي على نواةٍ صغيرة تشع بدلالات متعددة فهي تروي حكاية مناضلة سياسية أسمها (شمس) تقاسي الآلام والتعذيب في سجون السياسة الحاكمة وبطش أساليبها.
أما محتواها الخارجي فمكتنز عاطفة واحساساً يضم قصة حب غريبة دارت بين (شمس) وحبيبها خالد من سكان القمر!!. واللافت في هذا البناء الروائي ذلك التأرجح بين المضامين المسكوت عنها فهي تتناول قصة نضال امرأة واكبت حركة الربيع العربي وقصة عشق حميمي غريزي إلى بعد الحدود.
فكان المضمونانِ أحدهما يساعد الآخر في البوح عن كوامنه وأسراره فجاء متضافراً متناوباً بروية دون انفصال في مضامينة يكبر شيئاً فشيئاً وكأنه كرة جليدية.
ومن أجل أنْ يكون الحديث عن البناء الفني لهذه الرواية متجانساً تحاول هذه القراءة النقدية أن توجز بنقاط القيمة الموضوعية للرواية...
-تعشق شمس بطلة الرواية رجلاً من كوكب آخر.
-تستخدم الكاتبة عوالم غريبة بمكانها وزمانها (درب التبانة- القمر- سنة ضوئية.. وغيرها).




-تتعرض البطلة للتعذيب في سجون الدولة على يد الضباط ثم يصاب القائد المشرف على قضيتها بإصابات شديدة جراء عمل إرهابي يضطر الاطباء أن ينقلوا عقل القائد إلى جسم السجينة وتبدأ محنته البايلوجية والنفسية مع هذا التغيير.

-بعد موت البطلة يعثر على رسائلها مع حبيبها.

ستحاول هذه القراءة هنا أن تستوضح الأساليب التي عالجت فيها الكاتبة هذه المضامين التي ضمتها النقاط الموجزة عن الرواية.

نبدأ من عتبة النص (العنوان) أعشقني.. بداية يعبر العنوان عن رؤى ابداعية لصاحبة النص فجاءت العتبة مكثفة دلالياً وازت حمولة المتن الروائي التخيلية فيتبادر للقارئ السؤال لماذا تعشق المرأة نفسها؟!!

الأمر الآخر بعد العنوان ويمكن أن نعده جزءاً من العتبة هي تلك المفاتيح الأهدائية في بداية الرواية (إلى بنية البعد الخامس، تحول كامل فلا مر يوم، وعبارة من كلام شمس البطلة ، وعبارة أخرى من كلام حبيبها خالد).

فكل هذه العبارات كانت بمثابة بؤرة إشارية تغوي القارئ للدخول إلى هذا العالم القريب وتعطيه يد العون بلمحات من رؤى المؤلف.

ثم ننتقل إلى عنوانات فصول الرواية حيث جاءت على ثمانية فصول استخدم فيها الطابع الرياضي العلمي فحددت الفصول الخمسة بالابعاد المعروفة الطول والعرض والارتفاع والزمن ثم تضيف بعداً أخر أسمته (الحب) وبعدها الفصول الأخرى التي جاءت على شكل معادلات رياضية.

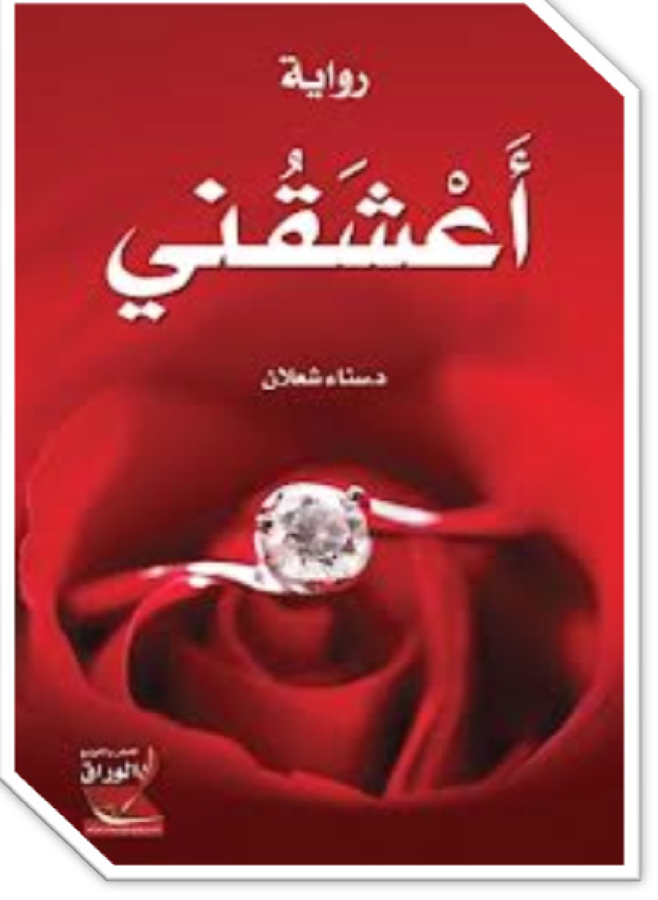
فكل عنوان من هذه الفصول يحمل معه عبارة تشير أو تحيل بالبنية الفنية للمتن وكأنها كبسولة سردية توعد بتشظيها إلى دلالات خاصة داخل المتن.

فعلى سبيل المثال في الفصل الأول: البعد الأول الطول، في امتداد جسدها تسكن كل أمالي، وتغفر بدعة طوق نجاتي.

فالطول كان لجثة السياسية المقتولة التي مثل امتدادها أمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه فهو يأمل الحصول على جسدها وانسجتها وكذا الفصل الثاني وبقية الفصول الأخرى.

إذن الرواية من عتبتها واشاراتها الاهدائية وعنوانات فصولها توحي بغرابة الأحداث والشخصيات والرؤى فتجمع بين الواقعية السحرية بالرواية التكنلوجية ويقودنا هذا التوظيف إلى سببين الأول: رؤية الكاتبة للعالم ولم يكن رؤيتها وحدها بل أنها عبرت عن فئة من المجتمع (النساء) اللواتي يشعرن بالاحباط التام والأسى على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر... فهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازاً للتجربة الذاتية في محاولة لتذويب السرد وانفتاحه على الاشياء المسكوت عنها اجتماعياً.

فلم يكن ربط الكاتبة لرؤية العالم نفسياً ذاتياً فقط بل جاء ملتصقاً بالطبقات الاجتماعية أو بالأحرى- أحدها- وبنيات هذه الجماعة الذهنية لذلك كانت التجربة مفسرة للتأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً .. (١)



فنرى البطلة تجد حباً جنونياً مثالياً مع رجل غير واقعي من كوكب آخر ينسيها عش الزوجية تلتقي به في طريق التبانة وتقول:

((ها هو الشبق يجتاحني أيها الشوكة التي وخزتني بحكمة الشهوة ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي))(٢).

فهي هنا تستصرخ الذات المفزوعة من الأهمال والتهميش واللامبالاة والقسر من السلطة الذكورية.

وكانت ترفض هذا العالم المزيف وتجد في ذلك العالم القرائي وجودها وافرقتها فتحاول أن تغير الرؤية السلبية لعالمها فتشرع البعد الخامس (الحب) ليكون متسيداً على هذا العالم الذي دمره البشر بانانيتهم وغرورهم، فالحب هو الكفيل باحياء هذا الموات الذي طال كل مظاهر الحياة ولذتها وجمالها خاصة الخراب الالكتروني البشع.

فتقول : ((ستحول هذا العالم إلى مملكة مجنونة بصخب عزائنا، عزاؤنا رقصة على مسرح الكون وهي استعارة لذات إلهية تنازلت لتشركنا في ممارسة حقيقتنا كما يحلو لنا...))

وهكذا تنفتح رسائل هذين العاشقين على السرد لتحاكي مضموناً انثوياً يحاور المناطق المهجورة عند الانثى وعياً وادراكاً واحساساً.

وعلى الرغم من شاعرية سرد هذه الرسائل غير إنها جاءت بلغة مرمزة ذات إيحاء مثير وفي أحيان كثيرة مصرح بها



عنوة وقصداً .
المميز في لغة الكاتبة أن الآخر (الرجل) أو أي قيمة أخرى معبرة تكون حاضرة بقوة . وعلى الرغم من هذا الحضور أي أن لغة الرواية الأنثوية منفتحة على ذات المرأة ومعبرة عن همومها أصدق تعبير تمثلها وهي تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية .
وربما يعود هذا الانفتاح في اللغة لفكرة توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهمها أمره وليس في مساعدة القارئ لتحقيق اللذة (٣).
والسبب الآخر: أن عالم المرأة أو العالم بصورة عامة صار شديد التعقيد ولم يعد بإمكان الكاتب أن يعبر عن احباطات الإنسان وعذاباته وضغوط الواقع زيادة على القيود التي تفرضها بعض السياسات والاتجاهات الحاكمة في البلاد العربية جعلت من الكاتبة تتجه نحو العوالم الغرائبية لأنها أكثر انفتاحاً وتعبيراً .
فكانت التفاتة جميلة من الكاتبة أن تعالج هكذا موضوع سياسي اجتماعي.
فقد لمست القراءة وجود متخيلة مبدعة تقف وراء هذه المعالجة المرمزة حيث نظمت صور الواقع المحسوسة وتضعها في تركيبات جديدة .
فعندما يفقد (باسل المهري) العسكري في الدولة جسده مضحياً به من أجل استبداد وظلم حكومته يحتاج لجسد آخر ينسجم معه نسيجياً فيكون جسد تلك المناضلة المقتولة مأوى النجاة له أية دلالة رائعة هذه وهي تجعل القتيلة أقوى من القاتل وتصورها في مشهد تعبر عن قوتها في ابتسامتها الثابتة إلى اخر لحظة من حياتها .؟!!
وأي سخرية تلك التي تضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائناً خنثياً . لقد أبدعت الكاتبة في تصوير سخريتها تجاه الحكومات بهذا الشكل التقني الجديد والغرائبي . وتبين لنا مسار السرد في الفصل الاول ومنتصف الفصل الثاني الاضطرابات والمعاناة النفسية التي يعانيها ذلك العسكري .
ثم يجسد انعكاساته النفسية وهو يعاني التغيير البايولوجي في جسده (فقدان العضو الذكوري- بداية الحمل) .
ومن ثم فإن هذا التجسيد الغرائبي المحكم بفنية عالية كان سبيلاً لبلوغ المضمون الفكري للرواية لتحقيق غاية اجتماعية تقويمية . دار كل ذلك في حبكة ممتدة على الرغم من تغيير المناظر المستوحاة من المضمون الاول والثاني للرواية بسبب تأثير الشخصيات بعضها على بعض (٤) .
وعلى الرغم من العوالم والأحداث الغريبة التي صورتها الكاتبة إلا إن القراءة لمست توازناً دقيقاً بين الجوانب المتخيلة والواقعية لأنها انتزعت الحدث من أرضيته المعيشة لذلك لم نجد أكاذيب لا يصدقها العقل (٥) .
ختاماً حاولت القراءة أن تستنبط تلك الفنية المتعذبة بإبداع أنثوي معبر، حيث إن تلك الرغبة المقموعة (الجسدية والفكرية) هي رغبة تنبع من نفس الراغبة التي لا سبيل لها سوى حلم التفوق الذي يسعفها به رواسب الميثولوجيا القائمة في نفسها .
وبذلك مثلت هذه الرواية احتفاءً خاصاً بالذات الانثوية المتكونة بصورة الحب والجسد والسلام والأمومة جعلها تقول:
-اعشقني...

الهوامش
(*) (هذه التفاحة كون صغير بذاتها وبذرتها وهذه البذرة هي الشمس الصغير لذلك العالم الصغير التي تدفئ وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة) أوردها غاستون باشلار في جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٠، ص١٨٠.
(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان واخرون، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية ط١، ١٩٨٤، ص٤٨ .
(٢) رواية أعشقني لـ د. سناء كامل شعلان، دار الوراق، ط١، ٢٠١٢، ص٢١٠، ٢١١.
(٣) فن الرواية، كولن ولسن ت: محمد درويش، دار المأمون، ١٩٨٦، ص٦٥
(٤) بناء الرواية- أدوين موير ت: إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف، ص٥٧.
(٥) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر، دار المعنى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤، ص٨٦.





جماليات الإيقاع السردي
مقاربة في(تليباثي) لهيثم بهنام بردى



محمد يونس صالح

في الإيقاع السردي :

يحاول هذا البحث أن يميط اللثام عن حقل مهم وخصب في بنية الرواية والقصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً والسرد على نحو عام ـ كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه ـ بوصفه إطاراً يمنح هذه الأنواع محيطها الخاص ومساحتها المفترضة لتجول عناصرها على سياقها الخاص الذي يفرض الحركة أو السكون أو يفرض البطء أو السرعة ، فيرصد تحولات المكان عبر سير أحداثه مرّة ، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن أخرى ، وفاعلية اللون والظل ومفارقتهما ومتوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً وتراكماتها الفونيمية ونظام الجمل وتوزيعها على سطح الورقة ثالثة .

الإيقاع ... ذلك الكائن العجيب ، المتحول تحولات الذات الساردة وفاعليتها وخصوصيتها وحساسيتها في داخل العمل الإبداعي ، يتلاقح معها مرّة ، ويتغلغل في ثنايا حركتها بوعي وقدرة العداء المتمكن من ساقيه مرّة أخرى .

يسعى الإيقاع إلى استيعاب حركة أحداثها القصة واحتوائها وتنقل شخصياتها وتغير مناخها المكاني وسلطتها الزمانية أنى شاءت ومتى سنحت لها حدودها الخاصة بالتجول خارج منطقة السرد ، لتبلور من ثمّ علاقات من شأنها تقليص الهوة بينها وبين كل ما من شأنه أن يفرض أعرافاً وتقانات تحتفظ بالإطار الخارجي للسرد وتنفتح بالقدر ذاته على الفنون المجاورة لما تمتع به السرديات من مائية تهدم الحواجز بين الفنون والأجناس الأدبية والأنواع الأخرى إلاّ أنها لا تهدم الحدود التي حدّها كل جنس لنفسه .





ويرمي توظيف الإيقاع في العمل القصصي لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إيطار المكان المفترض وخارجه ، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي

بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصة ايحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة ، ويجسد الانطباع الأول عن كل لوحة قصصية بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن ، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصة والخفي الداخلي النفسي ، في حين يرصد مناطق التحامهما ، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي .

ويؤدي الإيقاع السردي أحد وظائفه الدلالية والاتصالية ، فهو طاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص القصصي ، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من ثريا النص إلى عتبة الإقفال على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحاجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية - الدالة لأن جماليات النص "القصصي في سبيلها إلى سردنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعي إلى ميدان السرد وتفعيله قصصياً ، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي أجتهد القص الحديث في ولوجه والاستثارة بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة " .

منطقة السرد منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً –بخطوط متوازية- تسهم على نحوٍ فعّال في منح كل قصة نهجها الخاص الذي يتطلب رصداً خاص يستند في قراءته على الحراك –السرد إيقاعي- داخل مكونات العمل القصصي كونه عنصراً مهماً " من عناصر التصميم القصصي ، والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين ، يشعر القارئ معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم ، هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه ... وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً ، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً ، في آن واحد ، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " .

إن كل ما سبق له علاقة بمفهوم الإيقاع وكيفية فهمه لوظيفته ومن ثم ترك البصمة الواضحة في مقاربة النصوص مقاربة إيقاعية شمولية وواضحة ، فمازال الإيقاع يواجه إشكالية في مفهومه عند المنظرين له سواء أكانوا من العرب أم من الغربيين ، فمنهم من يجده متجسداً في النصوص الأدبية على نحو عام-رينيه ويلك- ومنهم من يقصره على الشعر خاصة ، ومنهم من يوسع مجاله إلى أبعد من ذلك فيجده في الطبيعة والظواهر الصناعية مثلاً ، شأنه في ذلك شأن التشظيات الدلالية والمفهومية والاصطلاحية قديماً , وقد تعرض الإيقاع "من التضييق والتوسع للمفهوم ، ومن التعسّف بإقحام ما ليس من عناصره فيه مرّة ، وبإقصاء ما لا شكَّ في انتمائه إليه مرّة أخرى ، ما جعل المصطلح قلقاً والمفهوم سائباً ، والخلاف بين الدارسين كبيراً . وهذا الخلاف يدل على تعدد أطراف الاجتهاد ومصادره ، ويدل في بعض وجوهه ، على تقدم في العلم وتطور في التفكير ، لكنَّهُ يدل أيضاً على تفاوتٍ في تقدير الحقائق وخَلطٍ في تدبر المسائل أحياناً ، ومن ثمّ فان تعدد وجهات النظر في النظرية الإيقاعية تنتج تنوعاً في مقاربة النص – أيّ كان – إيقاعياً ، وأحسب أن الحديث هنا - أذا ما أردنا الخوض فيه - يأخذ فيها مجالاً كبيراً حدّ الملل إلاّ أنه في النهاية وبعد إزالة الزبد ، يمكن أن يعد هذا التعدد والخلط في المفهوم والإجراء حالة صحية في حقل الدراسات النقدية .

إيقاع التشكيل السردي :

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما اللوني والصوري والكاميراتي الوصفي والتجسيمي - والسردي علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية ، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس القاص والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني سرداً ورسماً كلٌ بحسب مادته في سياق ، وانصهار أحدهما بالآخر في سياقٍ آخر .

أفادت المنطقة السردية كثيراً من معطيات التشكيل – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة ، ومن ثمّ فان اللغة تعمل من منطقة الصوت والدلالة على امتصاص الخواص الفيزيائية المباشرة الملتصقة بمادة اللون والصورة الطبيعية واللغة أساساً ، وتحولها إلى خصائص تخيلية ترتبط بوظائف السرد ومنح النص إيقاعاً متداخلاً يحمل علامات ثرية ناتجة عن فضاء المكان والزمن والحدث والشخصية والإطار السردي العام وصدى إيقاعه اللوني ، والاقتصار على جوهرها التشكيلي الذي يتمثل بإيقاع اللون وانعكاسه على شاشة الخيال وصفحة النفس وحركة الشعور .

السرد من الأجناس القولية التي تعتمد على الفنون الأخرى ، فهو حاضنة لكثير من هذه الفنون التي توظّف في البناء السردي ، إذ تشارك الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون





إلى السرد الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله ، بما يسهم في تعزيز التشكيل السردي واستكمالٍ مقوّمات بنائه الفني بحسب طبيعة التجربة ورؤيتها ، واستناداً إلى هذه العلاقة يمكن النظر إلى إيقاع الصور المعروفة في القصة على أنها لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الصورة المرسومة بالكلمات تبعث فينا إيقاع اللون ، في حين أنَّ اللوحة المرسومة تضعنا أمام الأشكال والألوان مباشرة .

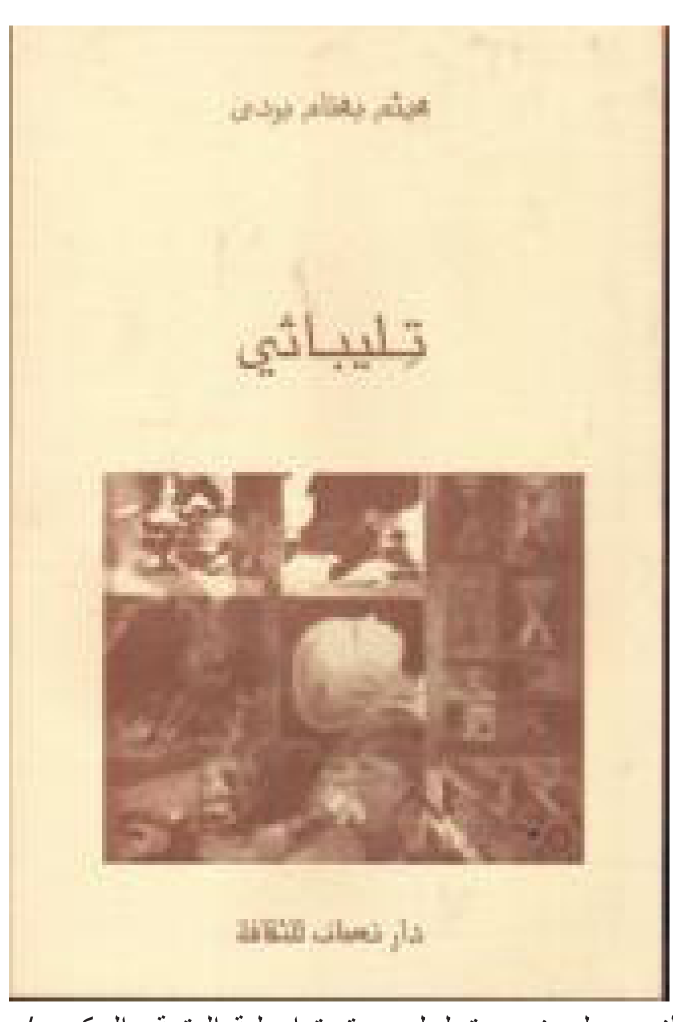
في هذا الغمار يدلو القاص هيثم بهنام بردى بدلوه ويُخضع الفضاء التشكيلي لمختبره السردي ليداخل اللوني والإيقاعي والسردي ، فيقول في قصته الموسومة بـ (تِليباثي) وهي القصة الأولى من مجموعته القصصية الموسومة بالاسم ذاته :

((بعد الغسق الذي يغطي الحديقة برمتها ويضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية الشبيهة بالموت ، يوصد الأبواب كلها ، يقفل درفات النوافذ ، يسدل ستائرها الزرقاء الداكنة ، ثم يعمد إلى إطفاء الأنوار كلها فيغرق البيت بالعتمة المهيمنة على استحياء ... فقط النافذة المطلة على الحديقة الخلفية للبيت التي تعتمر عرائش العنب بعناقيدها الناضجة المدلاة تبقى مضاءة تفرش ضوءها الساطع من خلل حوافِ الستارة)) .

تبدأ فاعلية المناخ الإيقاعي في استهلال القصة زمنياً (بعد الغسق) ، إذ يفضي عبر سير لقطاته إلى فرض مناخ يشيء بالاستقرار – إلى حدٍ ما - بوساطة امتزاج اللون / الظل ، الذي يعمد إلى بلورة إيقاع الصمت والهدوء ومن ثم السكون في مناطق الرصد الكامراتي كلها، إذ تنطوي حساسية الإيقاع السردي على فلسفة تعمد إلى تكثيف الدلالة السكونية (الصامتة) ، مرّة والهادئة أخرى (الغسق الذي يغطي الحديقة / يضفي على أوراق أشجارها تلك الصبغة البرتقالية / الشبيهة بالموت / يوصد الأبواب / يسدل الستائر/ يعمد إلى إطفاء الأنوار / فيغرق البيت بالعتمة) .

على الرغم من قدرة الأفعال المضارعة وفاعليتها في سيادة الحركية السردية ولاسيما حركة الشخصية وثبات المكان (يوصد/ يقفل / يسدل/ يعمد) التي تعود إلى الضمير الغائب (هو) خارج منطقتها الإضافية الدلالية لأنها حركة سريعة تضفي إلى فرض أمور نفسية لا حركية ، إلاّ أنها تكتسب سكونها أو هدوء حركتها بوعي ما يجعل الإيقاع البصري صامتاً مكتظاً بمشاهد ولقطات قاتمة تكبح طموح الحركة السردية وتقيد تجولها الرحب ، وهي نقطة تمثل التقاء السمعي بالبصري واشتغال كلٍ منهما في منطقة الآخر على النحو الذي يقلص الهوة بينهما .

تأخذ آلة الوصف دورها اللحمي في فرض الإيقاع المستغرق في تفصيل المشاهد وهي تعمد إلى تقديم لقطات تتمظهر في



النص على نحو متسلسل يعمق تواصلية العتمة والسكون / الهدوء الحادين ، بمرتكزات رامزة يبدأ فعلها منذ الوهلة الأولى وهي تكثف مفردات يشيع فيها الانحياز نحو التأمل في مساحة تفصيلية خاصة .

المنطقة منذ المفتتح تبدو لنا متمركزة بشدة حول الصمت إلى الحد الذي يتماهى فيه الإيقاعي والسردي ، إذ يتجه الرامز التشكيلي (الغسق) ، نحو بدء إشعاع فضاءٍ يسوده الحزن والخمول وهو ينطوي في الوقت نفسه على قدرة عالية في اتساع رقة هذا الإيقاع والانتهاء إلى جملة توفي بنهاية الحركة (الموت) ، ويبقى هذا الاعتراف قاراً في الجمل الأربع اللاحقة ، ما يلبث هذا الإيقاع في الحركة الخامسة – الجملة – إلى التحرك نحو إيقاع اللون (عرائش العنب) وسيميائها المنعقدة بسلسلة عميقة من الصور المتواصلة ببنية لحمية متقاطرة ، إلاّ أن هذه الحركة تبدو خجولة في فرض إيقاعها المفارقاتي مع مناخها السابق لتبقى في حدود ضيقة تعكسها مساحتها المحدودة من خلل حوافِ الستارة .

يشتغل النص برمته على تدمير فاعلية الحراك السرد-

إيقاعي وهو يسعى للوصول إلى ثيمة العتمة بوصفه عنصراً أساساً في إيقاع النص الصامت تارة والبطيء تارة أخرى ، عبر جو مفعم بالكآبة والانحسار والانغلاق على الذات وتفعيل إيقاع الموت بعمْده إلى قتل كل ما هو حيوي .

ويعزز ذلك تداخلاً لازمة الإيقاع البصري المتداخل وتفاعلها على النحو الذي تقدم به منظومة سرد مموسقة بأجزاء يمثل كلٌ منها حيزاً مهماً في فضاء الصورة السردية المفتوحة والمغلقة ، فما تفرضه سيميائية الحشد المتواصل للفضاء الخارجي للحديقة والمكان المفتوح عموماً (الغسق) ، تناظرها (الستائر الزرقاء الداكنة) ، في حين يلتقي موت الحركة (الصبغة البرتقالية) ، تناظرها (إطفاء الأنوار) ، فالحديقة بوصفها فضاءً نفسياً يمركز في أيّة قراءة إيقاع الحيوية والرحابة بوصفها محفزاً عيانياً يشتغل إلى حدٍ كبير في منطقة البصر جمالياً تؤدي معطيات وملامح الإيقاع الصمتي دورها الدال فيه ، التي تبقى فعّالة بسلسلة من الإيقاعات التي تلتقي في نسيجها الباطني والظاهري وتؤسس المقولة المرهونة للنص في الزاوية الأكثر بؤساً وهي ترسم نهاية القصة .

في القصة ذاتها (تليباثي) يبقى إيقاع التأمل والوصف والصورة هو السؤال الأهم الذي يجذر الدلالة ويفتح آفاق الإيقاع والوصف على نحو خاص :

((- لم تؤرقني وتعذبني ... كلّمني أرجوك .

يقطع الغرفة جيئة وذهاباً ، يخلع سترته ويلقيها بإهمال على الكرسي ، يشعل سيكارة يلتقطها من المنضدة ، يمج منها نفساً ثم ينفثه فيتحلق الدخان دوائر تترجم حالتها غير المتوازنة وهو في وضعه الفريد الغريب)) .

حركة الإيقاع في هذا المجتزأ الوصفي حركة تمنح نفسها الحرية في فضاء مغلق وحدود ضيقة (حدود الغرفة) ، إلا أنها حركة تتداخل في أعماق إيقاع السرد الوصفي وحساسيته المكتظة التي يمكن عدّها ومضة إيقاعية مكتظة الصور مستقلة في إطارها العام والمنفتح بالقدر ذاته على حركية الوصف والشخصية في داخل المنطقة الصورية الواحدة .

تبصر المنظومة الإيقاعية لفعل الاستفهام

(لم / ...) ، عن تجلّي وخفاء يتجاوزها إلى فعل الترجي ويعكس على رمزيتها المتكررة المتقاطرة (...) ، التي تكمن في طياتها الحسرة والتألم في كفة والحيرة والتعجب في كفة أخرى ، ما يمنح الإيقاع تموجاً يمتد أفقياً (لم تؤرقني وتعذبني ... كلّمني أرجوك) ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصاعد على النحو الذي يوسع رقعة الوصف الكامراتي وحركته الإيقاعية إلى فعل السرد (يقطع / يخلع / يلقيها/ يشعل/ يمج) ، الذي يفيد من هيمنة ثنائيات معطيات الصور الحركية (جيئة / ذهاباً - يمج / ينفثه) ، وهي حركة يسيطر عليها انشطار وتأمل بين رغبة تحيق المرجو (كلمني أرجوك) ، وقلق وتوتر غير متوازن (وهو في وضعه الفريد الغريب) ، وهو ما احتوى الإيقاع بين حركة الأفعال وانعكاس الصورة المتأملة عليه .

في قصته الموسومة بـ (الأقاصي) يتمظهر على نحو واضح التداخل الوصفي والإيقاعي في تشكيل طبقة الشيوخ السردية التي لا تتوقف في حدود معينة بل تنفتح على الماحول الإيقاعي برحابة تؤكد حضوره العضوي في اللعبة السردية :

((- انه مجنون بالتأكيد ... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلاّ أنفاسهم وهي تتموسق مع حبات السبح الكهرب المتهاطلة مع الخط الضيق المتشاكل ببين الإبهام والسبابة وأناملهم الحبلية تمسد عثانينهم المدببة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثة المشعرة ، تتأسف على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون)) .

تخضع الطبقة الإيقاعية الثانية بعد الأولى المتوازية لشحنة عاطفية يتحلّى بها (شيوخ القرية /المحنكون / المعجونون بالحياة) ، ومن ثم فان هذه الطبقة يهيمن على إيقاعها الوصف الدقيق لحالتي الزمنية والمكانية ، فهو يجسد انشغالهم الخصوصي والنوعي في داخل دائرة صمتية يتناظر فيها إيقاع الجسد (الإبهام / السّبابة / أناملهم) ، مع إيقاع (أنفاسهم) ، الذي يضفي إلى حركة صوتية وإيقاع ملموس (تتموسق) ، يؤكد التفاعل البصري –الصوتي وإلفات العين القرائية / السماعية نحو تلاقح شديد الكثافة والتمركز حول إيقاع الجسد – الوجه الآخر للشخصيّة- وتفعيل انعطاف إيقاعي مهم يلتقي فيه التوازي الصوتي بالصورة الوصفية .

وفي قصته الموسومة بـ (الصور الأخيرة) يبقى إيقاع الجسد فعَّالا في مساحة ضيّقة يتداخل فيها إيقاع الشخصية وإيقاع اللون إذ يقول :

((عيناه بندولان يتراقصان بإيقاع رتيب ويحتويان المدى المترامي الأزرق الصافي كعيني طفل وليد أو عيني الديك ، تحاولان أن تبحثا عن غيمة ، أيا كان لونها ، بيضاء ، رصاصية ، سوداء ، ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد)) .

يقدم القاص هيثم بردى أنموذجاً إيقاعياً يستند في مرجعياته على آليات الصوت والصورة ، يتمركز فعله الإيقاعي – استهلالياً- حول حركة رتيبة (عيناه / بندولان) ، توحي بإيقاعي شديد التمركز حول نفسه ينتهي عند نقطة البداية ، في الوقت نفسه تعكس الحركة الوصفية الثانية نوعاً من محاولات الاحتشاد الحركي (تحاولان / تبحثان) للخروج من رتابة الإيقاع / رتابة الحالة إلى فضاء أكثر رحابة ، إلا أن حركتها البحثية (بيضاء / سوداء / سوداء) ، عبر تدرج لوني تستقر إلى ثبات إيقاعي (ولكن ليس ثمة غير سماء ذات ازرقاق حاد) ، على النحو الذي يضاعف ويركز الحساسية الإيقاعية / دلالية وهي تأخذ مسارها نحو الوضع المأساوي و اليأس والاستسلام .



إيقاع التشابه وإيقاع التطابق :

أفاد إيقاع السرد من تقنيتي التوازي والتكرار – بوصفهما أكثر تجلياً ووضوحاً من تقانات الإيقاع الأخرى - على نحو واضح , وثمّ فقد أسهم الأخيران في تكوين البنية الدلالية للأول لما لهما من وظيفتهما النفسية تؤكد حضور الألفاظ المكررة والمتوازية ودورها التي يمكن أن تعد مفتاحاً من مفاتيح القصة .

تفترق تقنيتا ((التماثل((و))التطابق ((إلى حدٍ بعيد وتلتقيان إلى حدٍ ما لان "التماثل الصوتي المتحقق عبر التوازي ، هو ليس "التكرار" بمفهومه الضيق ، لان الأخير قائم على شيء آخر غير التماثل ، هو التطابق التام بين وحداته"( ) ، وقد أشار إلى هذا رومان ياكوبسون بقوله أن - التوازي تماثل وليس تطابقاً - ، وعلى ما يبدو أن علم الرياضيات قد أشار إلى هذه القضية من قبل ولكن بالعلامات إذ رمز للتوازي بعلامة (//) ولم تكن على سبيل المثال (=) ، لذا يمكننا القول أنّ العلاقة القائمة بين مكونات التوازي الثنائية فما فوق هي علاقة تشابه في حين تقوم العلاقة بين مكونات التكرار هي علاقة تطابق وتتجلى أهمية التشابه في أن "التوازي" في قدرته على خلق انسجام واضح في حين يكون الانسجام في التكرار متطابق الصوت بدلالة مختلفة أحياناً ومتطابق الصوت والدلالة أحياناً أخرى .

ونلحظ في قصة (الأقاصي) حضوراً رحباً لكثير من تقانات التوازي التي تقوم على المماثلة الدلالية في سياق والمفارقة الدلالية في سياق آخر :

((شيوخ القرية المحنكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة المعزولة والغارقة في مستنقع النسيان))

تشتغل عضوية الإيقاع الصوتي السردي - بوصفها طبقة إيقاعية أولى - على نحو واضح في النص , والتي تتمركز في مستهلها حول بؤرة صوتية تكمن في توزيع التوازي بصورة منتظمة ، (المحنكون / المعجونون / يجزمون / يلهجون / يهجعون) ، بوصفها ضاغطاً صوتياً يستفز القراءة ويترك أثره الإيقاعي والدلالي – الواو والنون – بوصفهما لازمة إيقاعية تفرض الانتظام في اكتمال مقومات الوصف ، على النحو الذي يؤكد لهذه الطبقة – طبقة شيوخ القرية - حضورها السيادي الذي ينبع من دلالات كل متوازية من هذه المتوازيات على الصعيدين الثقافي والاجتماعي للقرية .

في القصة ذاتها يعمق القاص بوعي ثنائيات التوازي المتضادة ما يثير إيقاعاً استثارياً وتحفيزياً متوتراً ينجم عن توظيف هذه الثنائيات وتقابلاتها :

((نساء القرية المتزوجات ، اليافعات منهن والعجائز ، في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر كن يقذفن من وراء سواعدهن المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة والمليئة بالماء ، نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب)) .

يعمد أركام التوازي الذي يقوم على النواة وضدها إلى معاودة الإيقاع الذي يقوم على فكرة تكوين شعورين متنافرين يحفز عملية القراءة ويدهشها ، و يتحرك الإيقاع البصري للاشتراك في ثراء هذا الشكل الإيقاعي الرئيس – التوازي المفارقاتي – على النحو الذي يشغله إيقاع الصمت متمثلا بالفاصلة (،) ، الفاصل بوقفته بين كل متناقضين ، وهي في سبيلها إلى تقوية وظيفة الإيقاع الدلالية لاسيما وهو تقدم إيقاعاً يقوم على دوران الفكرة في محيط محدد – الواقع القروي والمدونة اليومية للواقع الاجتماعي – برصدها لحركة طبقة مهمة من طبقات التشكيل السردي ، طبقة نساء القرية بتكثيف الصفات والحركات والتيار الضدي لهذه الصفات والحركات (اليافعات منهن والعجائز / في غدوهن ورواحهن إلى شاطئ النهر / الجرار الفارغة والمليئة بالماء) ، إذ يتحرك المناخ السردي نحو المناخ اللغوي والدلالي والإيقاعي ويمثله على نحو ممتاز مستثمراً دلالاته في تغير إيقاع السرد تغيراً ملحوظاً يتحرك مع الشخصية التي تتمثل بـ (نظراتهن الشفوقة على فتى القرية الغريب) ، وأثرها الإيقاعي .

في قصة (الصورة الأخيرة) ، يشتغل القاص على انتخاب مفردات تدور حول الماء ومشتقاتها ودوالها ، تمنح القصة مرتكزات تكرارية – سواء على مستوى الإيقاع أو الدلالة - يمكنها أن تشكل حركة تتأرجح في تنوعها الإيقاعي بشكل خاص ، (ماء / الماء / ارتواء / امتلأت / الفارغة / سطح الماء / أنغمر في الماء / الارتواء من الماء / الدموع / الغيث / القطر / السيل / الطوفان / تمطر ... الخ) .

يهيمن الماء ومرجعياته على النص بقوة وتورية وبساطة في فضاء الإنسانية ومن ثمّ تكون مهمة الماء صعبة فهو مكانٌ سرديٌ ظاهرٌ ومُلهمٌ وتزينٌ لمظاهرهم ، وهو صورة أخرى أعمق وأوعى من الظاهر هو سلسلة عميقة من الصور العنقودية العقدية على النحو الذي تؤكد حميميته وانعكاسه المروي بطاقاته وصيغه وأساليبه وتجلياته كلها في هذا المناخ ، إذ يرتبط الماء ارتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير .

ليس الماء - في أول تصور عنه - شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة ، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه إذ يمنح الأشكال الحاوية خيالاً باذخ التشكيل والتدليل ، في حين يصعب الإمساك بسيميائيته العامة في الكون السردي فمنه مادة السفر والاغتراب والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار ، يضم الثقافات




والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيداً نصيًّا ، يستوعب القاص هيثم بردى هذه الدلالات بصيغتها المتقاطرة الماضوية / الحاضرة ، التي تزيد من فاعلية التأثير مجسداً شعرية الظمأ بإيقاعات متنوعة ، قريبة من إحساسه ومن تلك الإيقاعات ، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار الحركة المائية لمفردات النص وتراكيبه ، فتولّد من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر الذي يقوم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنياً مرّة وتكراره بالشكل الصريح مرّة أخرى .

مكتبة البحث

الكتب :

١.تليباثي ، مجموعة قصصية : هيثم بهنام بردى ، المجموعة القصصية الفائزة بجائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية ، عام ٢٠٠٦، والصادرة عن دار ناجي نعمان عام ٢٠٠٨ ، دار الينابيع ، سوريا ، الطبعة الثانية ٢٠١٠.
٢.جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١ .
٣.السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب/تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً:علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الأمارات ، الطبعة الأولى،١٩٩٢.
٤. فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة ، محمد يونس صالح ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣.
٥.فن القصة : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٦.
٦.في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية : د.احمد الزعبي ، دار الأمل ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦.
٧. قضايا الشعرية: رومان ياكبسون ، ترجمة ، محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨، ١٠٣.
٨.المغامرة الجمالية للنص القصصي ، سلسلة مغامرات النص الإبداعي ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ .
٩.نظرية البنائية في النقد الأدبي : د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨ .

البحوث :

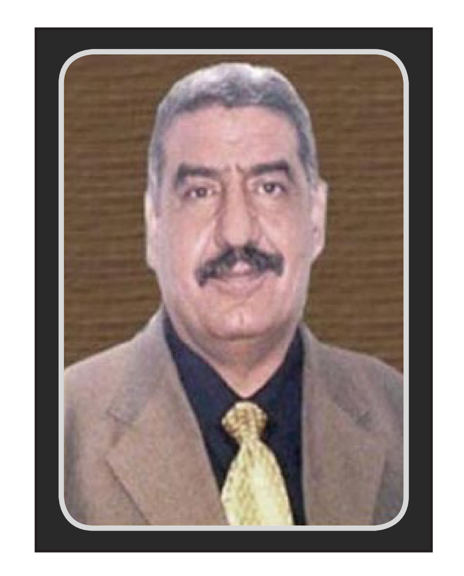
١.فضاء القرية ، الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي : د. محمد صابر عبيد ، (بحث) ضمن الدراسات الملحقة بـ (تليباثي) .
٢.في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطرابلسي ،(بحث) حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب، العدد (٣٢)، تونس ١٩٩١، .
٣.منازل الغرق ، من فضاء الماء إلى بلاغة العقدة : محمد يونس صالح ، (بحث) ضمن كتاب ، تجلّيات القصيدة ، من فضاء التجربة إلى مِعمار النص ، قراءات في شعر محمد مردان ، إعداد وتقديم ومشاركة ، د.خليل شكري هيّاس .

محمد يونس صالح : كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل





الحوارالحضاري مع الآخر في رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر):



د.فاضل عبود التميمي
جامعة ديالى

تريد هذه الدراسة أن تقرأ بمنهجيّة تحليليّة تعنى بالمضمون السردي رواية الكاتب العراقي سعد محمد رحيم: (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) الصادرة عند ارفضاءات :عمّان ٢٠١٢ م ، لغرض الكشف عن تمثيلاتها السرديّة لثيمة مهمّة سابحة في فضائها أعني: (الحوارالحضاري مع الآخر) الذي بدت دلالاته ظاهرة في الحوارات التي دارت بين بطل الرواية العراقي (سامر)،ومجموعة من الأوربيين التي اشتملت على رؤى سياسيّة: ثقافيّة يمكن للباحث أن يقف عندها ليقدّم تصوّرا واضحا عن طبيعة العلاقة الرابطة بين الشرق بالغرب.

و(الحوارالحضاري) حقيقة ثقافيّة: سياسيّة لها جذرها الذي يمتد إلى أوائل السبعينيّات من القرن العشرين التي شهدت ولادة مفهوم (الحوار العربي الأوربي) الذي انبثقت آلياته على أثر قيام حرب تشرين الأول ١٩٧٣ بين العرب، والكيان الصهيوني، فقد بادرت السوق الأوربيّة المشتركة، وجامعة الدول العربية إلى أن تجد صيغاً للتفاهم فيما بينها بدفع من ثلاثة عوامل:اقتصادية، واستراتيجية، وسياسية(١).

فهو من المفاهيم الحديثة التداول في الأدبيّات السياسيّة ،والثقافيّة إذ لم يرد في المعجمات السياسيّة،ولا في ميثاق الأمم المتحدة ،أو في الاعلان العالمي لحقوق الانسان(٢)،ولكنّه من حيث البنية ،والتشكيل فرض نفسه بوصفه (مصطلحاً) جديداً له علاقة بجملة التحولات السياسيّة، والثقافيّة التي بدأت تستقطب عناية الباحثين، والدّارسين، والإعلام.

و(الحوارالحضاري) بآليّاته، ومجموع خطاباته يشتمل على رؤى سياسيّة ،وأخرى ثقافيّة ذات طابع فكريّ منظّم يحيل على متطلبات حضارية فرضتها طبيعة المجتمعات التي تريد أن تتعايش على الرغم من اختلافاتها الثقافيّة،والإثنيّة في عالم اليوم ،وعادة ما يجري هذاالحواربين الأفراد ،والمؤسسات ليمثّل نمطا من التفكير المتعارض الذي يجري تحديده مسبقا في مؤسسات أعلى ،حتى الأفراد الذين لا ينتمون إلى مؤسسات سياسيّة ،أو منظمات مجتمعيّة فإنّ مرجعياتهم الخاصّة تتولى توجيه خطاباتهم ،ووسائل اتصالهم بعقل الآخر.

و(الحوار الحضاري)ثيمة استطاعت رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر)تمثيلها،وتحديد أبرز منطلقاتها لتشير إلى حالة متخيّلة





تستند إلى الحوارات التي تجري بين اثنين، أو أكثر تتناول شتى الموضوعاتالتي تظهر الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس(٣)،وهذاما كان واضحاً في الحوارات التي كان (سامر)قد أجراها مع (كلوديا) ،و ومجموعة السيّاح الغربيين التي بمجموعها تحيل على نمطين من التفكير،أو نمطين من التوصيف الذي يجمع بين عالمين متناقضين:عالم الشرق ببراءته المعروفة ،وفهمه الخاص للحياة،وعالم الغرب بقوة آلته الاقتصاديّة ،ونفوذ سلطته السياسيّة ، ونقده الحاد للذات .

ففي غمرة العلاقة الإنسانيّة التي جمعت بين(سامر)،و(كلوديا) أراد الأول أن يعبّر عن جملة إحساساته التي تشكّلت في ذاته اتجاه فتاة أوربيّة جميلة وجدها مصادفة في تونس وقد بادلته المودّة فلم يجد عبارة أدقّ من قوله:((كم أنت رائعة جنتي))،بوغتت الأيطاليّة بعبارته:((وطاف في عينيها ظل حيرة، وقلق))،امتد بينهما صمت طويل قبل أن تفاجئه بسؤال محيّر:

-أتراك أنت الآخر جئت غازيا

-غازيا ؟!ما الذي يجعلك تقولين هذا؟

وضَحكتُ بارتباك وقلتُ:

إن كنت تلمحين لمصطفى سعيد في رواية:(موسم الهجرة إلى الشمال)فلست أسطورة مثله ،وهو أقوى مني ..أنا إنسان بسيط أبحث عن الدفء في صقيع أوربا ،وأحسبني وجدته بعينيك، فتضحك وتقول شيئاً عن الشرقي ،فأقول:لو تنسي هذا التحديد المفبرك فنعود لطبيعتنا بشرا على كوكب واحد ،فتضحك ثانية وتقول: أمزح معك لا تأخذ كل ما أقوله بحساسية زائدة،وتقبّل خدي، أقول: لم أفكر بالثأر ،لست أبغي إلا التفاهم،ولا أمثّل إلا نفسي))(الرواية:٣٥،٣٦).

يحيل النصّ السابق من الرواية على جملة من التعارضات المفاهيميّة التي تشكّل أساساً لثقافة (كلوديا)،و(سامر)، فسامر بشرقيّته العذبة أراد أن يصف كلوديا بالجنّة بوساطة النداء المحذوف الأداة ،وهو ما لم تستسغه ثقافتها التيلم تعهد مثل هذا النداء فأوَّلتهتأويلا جنسيًّا يفضي إلى الموت حين وضعت نفسها في موقف(الإنكليزية: جين مورس) التي ماتت بسبب (مصطفى)، بمعنى أنّها رفضت أن تكون ضحيّة (غزو) سامر كما كانت قريبتها ضحية غزو السوداني (مصطفى سعيد) بطل الروائي الطيّب صالح في رواية:(موسم الهجرة إلى الشمال).

استدرك سامر لكي يجرّد ذاته من الشهوانيّة المدمّرة لذات الآخر مقترحاً الرجوع إلى الطبيعة الإنسانيّة التي لا تقيم وزناللأخلاقيات التي تستلب ذوات الآخرين بعيدا عن الحساسيات الزائدة ... تستجيب(كلوديا) نفسيّا لتؤكد اقترابها منه ، فيكون سامر أمام اعتراف خطير يبنى على ردّ التهمة التي لم يرتكبها !،فهو إنسان لا يبغي في علاقته معها إلا(التفاهم)،ولا يمثّل في هذا الكون (إلا نفسه)،وللدراسة أن تسأل عن أيّ تفاهم يتحدّث سامر؟، أهو تفاهمه مع كلوديا،أم تفاهمه مع محيطها الثقافي، والسياسي؟،ولماذا أراد أن يؤكّد لها أنّه لا يمثّل إلا نفسه؟، أكان في موضع الدفاع عن نفسه ،أم عن حضارته؟،أم عنهما معا ؟.

هذه السؤالات لا تجيب عنها الرواية تصريحاً ،إنّما تركت الإجابة عنها تلميحاً ،وتأويلاً ،فسامر المنهزم من وطنه، ومن محيطه العربي إلى إيطاليا لا يمكن أن يكون منتصراً في حواره الناقص مع كلوديا، فقد بدا أمامها ناقص الحجّة،يتخندق وراء كومة قش لا تقيه شر الدفاع عن نفسه، تحاصره الغربة، وتزدحم في عينيه الإشكالات، وينقصه إثبات وجوده.

وحين التقى (سامر) بـ(البرتو) والد (كلوديا) الذي كان لطيفاً شديد الثقة بنفسه، وفيه استعلاء رجال الأعمال كان الحوار بينهما يأخذ طابعا ثقافيًّا،واضحاً أفضى إلى بروز مصطلح(الآخر) للإشارة إلى الشرقيّ البعيد ذي الثقافة المختلفة المدجّجة بالبؤسالمعرفي،الشرقيالذييعيشفيعصورالتأريخالغابرة.

من هناتساءل(سامر)وقدوجّهسؤالهإلى(كلوديا)،ووالدها:((هل أنا مَعْجَبَة آخر))(الرواية:١٢٢)،مستعيراً العبارة من مقدمة كتاب الاستشراق لإدورد سعيد(٤)، للإشارة إلى أهمّ التصورات الاستشراقيّة التي تجسّد علاقة القوة، وممارسة السيطرة في مفهوم (المَعْجَبَة)،والاستعراض حيث يكون موضوع القوّة :(الأدنى والمستضعف) مادّة استعراضيّة صامتة على المسرح تمثّل استعراضيتها نمطاً من العقوبة التأديبيّة التي يمارسها المستعرِض:(الأعلى :الأقوى) بحق الأدنى لتصبح تجسيدا لقوّته،وسِيادته التي لها القدرة على تقديم(مَعْجَبَة) أي فرجة مثيرة،ومفرطة.

تعتذر (كلوديا) من دلالة المصطلح بعد أن تدرك أنّ (سامرا) يعيش محنة (الأدنى)،وصراعه النفسي،والحضاري مع الأعلى،وهي من حيث لا تدري تعيش غطرسة (الأقوى)،ولهذا تستدرك:((أقصد من هناك))(الرواية:١٢٢)،أي من الشرق مكان (الآخر)،وقد علّق (البرتو) على دلالة المصطلح الأخير بعد أن علم أنّ رواية (سامر) التي هو بصدد كتابتها تتحدث عن:((نحن..والآخرون..أو أنتم))(الرواية:١٢٣) ،قائلاً :((أعلم يا صديقي أنّ هذه معادلات عتيقة يتاجر بها بعضهم من أجل مصالح ،وحروب قادمة، حروب دائمة))(الرواية:١٢٣)،وحين يردّ (سامر) أصل المصطلح إلى ماكنة الصناعة الثقافيّة: الغربيّة يوافقه (البرتو) ،ولكن بعد أن يستنجد بمقولات (العولمة) إشارة منه إلى انتفاء دلالات المصطلحات الغربيّة القديمة التي سماها(معادلات عتيقة) واستبدالها بمصطلحات أكثر الماعا وشاعريّة، يقول (البرتو):((العالم يتجه اليوم بالضد منها- يقصد المعادلات العتيقة ومنها :الآخر- سيكون عالم المستقبل واحداً ..سوقاً واحدة كبيرة للجميع فيها الفرصة ذاتها))(الرواية:١٢٣) ،وحين يَعُدّ (سامر) كلام (البرتو) السابق (يوتوبيا) في إشارة واضحة إلى اختلافهما الثقافي، وطرائق التفكير عندهما،لا يتوانى (البرتو) عن التصريح بايديولوجيّته





التي تتقدم قناعاته الكاشفة عن رأيه بـ(سامر) وحضارته: ((أنا أثق بالعلم فهو كفيل بالإطاحة بالمعادلة اللعينة تلك بشرط أن تكونوا أنتم قادرين على الانخراط في اللعبة))(الرواية:١٢٤). عن أي لعبة يتحدّث (البرتو)؟،لعبة السياسة التي صار الإنخراط فيها يشكّل لغزا متعدّد القراءات؟، أم لعبة اجتراح المصطلحات ،وإشاعتها، وإعادة انتاجها في عالم يتجه بقوّة الإقتصاد نحو مستقبل يعُدّه (سامر) مضبب الرؤية؟.

إنّه يتحدّث عن لعبة الإنخراط في ثقافات المجتمع الغربي ،و الدخول إلى عتبات مجتمعاته برغبة اللحاق بـ(الآخر)،واكتساب سمة الحضور المعلن في العصر،وحين يسأل(سامر) كيف؟،يجيء الجواب محمَّلا بصراحة الغربي الناقد:((أنتم تتعاملون مع العالم ثوابت أكثر مما تتعاملون معه متغيرات ،أمّا نحن فنفعل العكس ولهذا ربما ،أو لهذا السبب ترانا أكثر مرونة ،وقدرة في السيطرة على مقادير الأمور))(الرواية:١٢٤).

يكشف الحوار السابق عن الإيديولوجيا التي تتحكم في عقل المنتصر، والمنهزم معا ،فـ(سامر) المنهزم لا يستطيع إلا أن يردّ التهم التي وجهت إليه ،أو إلى حضارته التي صارت (فرجة) الآخر في عالم لا يعرف الثبات في السياسة ، والإقتصاد ،والعلم ،عالم يتجه بقوّة نحو التكامليّة الحياتيّة التي لم يدركها سامر، ومجتمعه الذي يرزح تحت ظل سكونيّة المنهزم أبدا، و(البرتو) يستبدل المصطلحات الغربيّة القديمة بالإحالة على ما تقدمه العولمة من صورة جديدة للعالم الموحّد ذي السوقالواحدةالكبيرةالمفتوحة للجميع عابرة الخرائط والقارّات.

ويصل الحوار قمّة صراعهالنفسي بين (كلوديا)، و(سامر) حين يبادر الأخير إلى تقديم أوصاف حسيّة لفتاته،وكأنها فتاة شرقيّة ترضى بأن تنعت بألفاظ جميلة مجرّدة من حدود الصدق، والواقعيّة،يقول (سامر) موجّها الكلام لها:((مثل البحر عيناك كلوديا ،أرى فيهما السحر أحياناً، وأحياناً أرى الهول زرقة متألّقة لكنها منذرة ،وغامضة تغري بالمغامرة))(الرواية:١٤٦) ،(كلوديا) لا تبالي بهذا الإنشاء المحض الذي تعلمه(سامر) في المدارس الثانويّة ، فتردّه إلى مصدره قائلة :((أنت مجنون يا سامر..تريد أن ترى تاريخ الغرب فيّ ..هذا ظلم.. إنّك بدل أن تصنع جسرا تحرق المراكب،وتعلن الحرب))(الرواية:١٤٦). ويكشف الحوار أيضاً عن فجوة كبيرة تفصل بين ثقافتين متقابلتين لا تناظر بينهما: ثقافة (سامر) التي تعتاش على الماضي ،والإنشاء المجرّد من حدود التحقق، والمطابقة،وثقافة (كلوديا) المنفتحة غربيّا على كلّ الاتجاهات التي ترى في (سامر) شخصيّة قلقة لا تقوى على الفصل بين الانسان الغربي ،ومؤسّساته السياسيّة ،ولا تريد أن تنسى الماضي ولهذا؛ ترى في (سامر) إنساناً لا يرغب في إقامة جسر من التواصل معها، ومع منجزها الحضاري، فهو كما ترى:لا يفكر إلا في ذاته ،واشعال الحروب الخاسرة في اشارات تدلّ على انهيار صورته في عيني (كلوديا)،واختلافها الثقافي والنفسي معه.

وحين يصل الحوار من جانب (سامر) إلى ذروة الطعن في الحضارة الغربيّة التي رأى أنها فضلاً عن مزاياها الرائعة فأنها حاذقة في صناعة الموت حتى أنها فاقت في هذا الحذق كلّ الحضارات(الرواية:١٤٨) ،تنتفض (كلوديا) لحضارتها ،وتدافع ببنية العقل الأوربي الجامح: ((تبًّا سامر ..أنت تضجرني..خلتك مختلفاً ..أنتم الشرقيون مصابون بمرضين مزمنين لا شفاء منهما..الهيام بالماضي ،والسياسة..لا تكفون عن الحديث فيهما))(الرواية:١٤٨).

والحق أنّ (سامراً)،و(كلوديا)،و(مايكل: الضابط الأمريكي الذي أطلق صاروخه اللعين الذي من ذراته أصيبت حنان بمرضها المميت)،و(نيكول: صديقة مايكل)، و(روبرت)،و(كاترين):أصدقاء مايكل، ونيكول خليط من العرب، والايطاليين، والامريكان يمثّل بؤرة ثقافيّة تريد أن تتفاهم فيما بينها لغرض صياغة مشروع تفاهم ،لكنّ المشكلة أنّهم جميعاً مصابون بهوس الدفاع عن حضاراتهم ،متمسكون بايديولوجيا ليس من السهولة تغييرها: ((يحمل كلّ منا جرثومة تأريخه، ويجد نفسه في مواجهة مرتقبة حامية غير ضرورية ،ربما مربكة ..تأريخ ليس بالمقدور التخلي عنه، أو نسيانه)) (الرواية:١٥٨) ،وكان الأجدر بكلّ واحد منهم أن يتخلى عن جزء من الماضي لكي يكون الحاضر متاحاً للجميع،ولهذا فَقَدَ الحوار جزءا أساسيّا من بنيته، أعني التكافؤ.

ويكشف الحوار الذي جرى بين(سامر)،والطيار الامريكي(روبرت) الذي أسهم في الحرب الامريكيّة على العراق ١٩٩١م عن بعد الشقّة بين عقلين متباعدين ينظر كل واحد إلى الآخر على أنّه عدو محتمل:

((-روبرت، أجل ..كنا ننفذ الأوامر..يحددون الأهداف، ويقولون لك،اطلق

-ويموت البشر

- آسف مستر سامر ..إنها الحرب بقوانينها الغبية ،أن تقتل ،او يقتلك من لا تعرفه،هل حاربت يوما؟))(الرواية:١٦٥) .

أمّا الحوار الذي جرى بين (سامر)،و(مايكل) فلا يختلف عن الحوارات السابقة ،(سامر) يتشبث بحقائق الأرض التي جعلت العراقي ضحيّة مرسومة القدر،و(مايكل) يتفوه بخطاب تنهض من بين سياقه دلالات الحقائق المرّة:((يقال إنّكم أمّة مغرمة بإلقاء تبعة خيباتها على الآخرين ،وتتخيّلون سيناريوهات، ومؤامرات تحاك ضدكم ،وكأن لا شغل للغرب سوى التفكير بتدميركم))(الرواية:١٨٦).

ما قاله(مايكل) ينزل كالصاعقة على رأس (سامر) الذي لا حيلة له إلا أن يقرّ بخواء الذاكرة التي ينتمي إليها ،فهي على ما رأى محطّمة لا صلة لها بمكوّنات الثقافة المعاصرة:(الوعي التاريخي)،و(التعلّم)،و(جوهر النقد)،يقول:((ما تقوله صحيح إلى حدّ ما ، ما نفتقر إليه هو التعلم من التأريخ ،ومراجعة النفس،وروح النقد الذاتي))،(الرواية:١٨٦)،ولكنّه والحال هذه لا يستطيع أن يبرّئ الآخر ممّا حدث:((الغرب كذلك ليس بريئا))(الرواية:١٨٦).



لقد وضع الحوار (سامراً)،و(مايكل) أمام لحظة التصارح التي تفضي إلى كشف الحقائق الملتبسة التي تشير إلى بنية الانقطاع التي تحكم العلاقة بين الطرفين،بعيدا عن بنية الاتصال التي تتيح التقارب،والتفاهم، والاتفاق.

يقول (مايكل)مؤكدا بنية الانقطاع نفسها:((أشعر أنّ ثمة انقطاعا في التواصل بيننا، وبينكم ..كما لو أنّ أحدنا لايفهم الآخر ،كان اختلافا محزنا بين الجهتين في طريقة التفكير ،ورؤية العالم ..أتراه سوء فهم مزمن لا سبيل إلى تخطيه؟)) (الرواية:١٨٦)
.

الحديث عن(الانقطاع)،و(والتواصل)،(وفهم الآخر) جزء أساسيّ من اشكالات (الحوار الحضاري) ،وموضوعاته الملتبسة في عالم اليوم، وكان (مايكل) قد تحدّث بلغة العارف الذي يرى أنها-الاشكالات- حين تضاف إلى مشكلة اختلاف الأمم في:(طريقة التفكير)،و(رؤية العالم)فإن الحوار يصل إلى طريق مسدود، يجيب (سامر) وهو يشير إلى وجود (صدع) يبدأ من اللحظة التي يشرع فيها أحدهم بتمييز الآخر، أو إعادة خلقه في تصوّر ما،وفي قولبته، والحكم عليه مسبقا، لكنّ (مايكل) لا يفهم الكلام السابق على ما فيه من دلالة واضحة الأمر الذي يدفع سامرا إلى أن يقول:((الشرق الذي في ذهنك صناعة غربيّة خالصة ..أتعرف البروفيسور إدوارد سعيد؟))،يجيب(مايكل) بالنفي ،ليعقّب (سامر) علينا أن نقرأ ..أن يقرأ أحدنا الآخر ..عليك أن تقرأني لتثبت براءتك إن كنت بريئاً حقّا(الرواية:١٦٨، ١٦٩).

إنّ احتماء(سامر) بخطاب البروفيسورإدواردسعيد كشف عن تراجع إيديولوجي آخر،فهو في حواراته مع(الأعداء:الأصدقاء) عاجز عن صوغ خطاب مقنع يدرأ فيه حجج الآخرين؛ولهذا يلجأ إلى الاحتماء بالخطابات المستعارة التي ينكرها المحاور الآخر.

يصل الحوار بين(سامر)،و(مايكل) إلى طريق مسدود بسبب سوء الفهم المتبادل بين المتحاورين،فيقول (سامر):((ها إنّنا وصلنا إلى طريق مسدود))(الرواية:١٧١) ،ليقول (مايكل):(أشعر أنّ خيطاً ما مقطوع بيننا ،كما لو أنّ كلا منّا يفكر بطريقة مختلفة.. أهو اختلاف الرؤية، أو اختلاف التجربة، أو اختلاف المعايير والقيم ،أو هذا كله؟من يدري))(الرواية:١٧٤).

ما قاله (مايكل) يشكّل فهما متقدّما لدواعي الانقطاع بين الطرفين، أي بين الشرق والغرب ،فاختلاف الرؤية يقود الى اختلاف في فهم التجربة ،واختلاف في فهم المعايير، والقيم التي تتحكم في طبيعة العالمين،وفي النهايةيجرُّ الحوار(مايكل) إلى الاعتراف الصريح :((لست بريئاً من تهمة القتل)) (الرواية:١٧٧)،والإعتراف بدوره يقوده بشجاعة الغربي إلى الاعتذار:((أعتذر منك لأنني أطلقت صواريخ،وقنابل على بلدك، وتسببت في قتل أناس من أبناء شعبك...فلتغفر لي.. وليغفر لي ولك الربُّ(الرواية:١٧٨) .

ينطلق (مايكل) في اعتذاره من فلسفة ماديّة لاتخلو من براغماتية،فـ(الاعتراف) ،و (الاعتذار) اللذان ظهرا بوضوح في خطابه الحواري هما جزء من ثقافته التي تربّى عليها, وهي تتيح للإنسان الاعتراف بالذنب ،والاعتذار للحصول على غفران الربّ.

ولكي يُظهر الساردُ (مايكل) في صورة (المغتفِر) التي تكشف عن انسانيّته المنفتحة على حبّ (الآخر) ،فإنّه وضع على لسانه طلب المغفرة مزدوجاً : له، ولـ(سامر) أيضا، كناية عن تنوّره الذي يُعنى بالإنسان أيّ كان .

في مقابل صورة الاعتراف، والاعتذار التي قدمها (مايكل)، ماذا قدّم (سامر) من خطاب؟،(سامر)ينطلق دائماً من رؤية ثقافيّة: روحيّة ،هي رؤية كلّ شرقي يتوخى الحفاظ على هويته ، والافادة من منجز(الآخر)،بعيداً عن لغة(الاعتراف)،و(الاعتذار) التي لا تنتمي إلى ذاكرته الذاتيّة ،والجمعيّة، فضلا عن أنّ حياته التي عاشها تحت سلطة المعاناة جعلت منه إنساناً شبه مشلول ،وعاطلاً... حتى أنّه في أجمل أيامه الإيطاليّة لم يستطع أن يكمل مشروع (رواية) عمره التي عاش من أجلهالتبقى مبعثرة في وريقات قليلة يحملها أنّى كان.

إنّ اختلاف الرؤيتين المنطلقتين من تركيبتين حضاريتين مختلفتين جعل الحوار معقدا ،وأدّى بالنتيجة الى انقطاعه لسبب بسيط يتعلق بتمسك كل طرف بأصول ثقافته، وهذا ما بدا واضحاً في حوار(سامر)،و(مايكل) الذي ينطلق في حواره مع (سامر) من نقطة يتجاوز فيها العامل الثقافي لـ(سامر) رغبة منه في إعادة تنظيم حياة (سامر) الثقافية ،والسياسية، أمّا الأخير فرأى في حوار (مايكل) مشروعاً جديدا للصدام مع الحضارة الغربيّة غرضه فرض ثقافة الغرب ،أي خلق هيمنة جديدة هي هيمنة (العولمة) بلا شك بآلياتها التي تتجاوز الأطر ،والكيانات الجغرافية، والسياسية، إلى فضاء منفتح على العالم.

وبعدُ:

١-حاولت رواية:(ترنيمة امرأة.. شفق البحر) أن تمثّل أدبيًّا نمطين من الأفكار القائمة على رؤيتين مختلفتين:

الأولى:أفكار (سامر) التي تتركّب من سياقات سرديّة تنتمي إلى الماضي ،لتلتصق بفضاءالوطن على الرغم من كل الإشكالات التي رافقت وجوده داخل العراق وخارجه.

الأخرى:أفكارالشخصيّات الغربيّة بدءا من (كلوديا)،وانتهاء بـ(مايكل) التي تتعامل تعاملا حقيقيّا مع الواقع الذي يستند إلى المصالح ،وقيم العلم ،وهي التمثيل الأصعب في الرواية الذي اقتضى من المؤلف أن يلمّ الماماً تامًّا بالثقافة الأوربيّة ليسكبها على الصفحات ،ولاسيّما الثقافة الإيطاليّة التي شغلت جزءاً مهمًّا من الرواية بدءاً من أسماء الشوارع، وانتهاء بأسماء المطاعم ، وماتقدم من أكلات.

٢- تؤكّد (خاتمة الدراسة) الطبيعة الحجاجيّة التي ظهرت ملامحها في الخطاب الحواري الذي ميّز الرواية لاسيّما ذلك





الذي يعنى بقضيّة (الاستشراق)، و(الحوار الحضاري)فإنها-الخاتمة- تلفت النظر الى أنّ حجاجيّة الحوارات في دلالاتها الخاصة،والعامّة ليست من نتاج (سامر)،و(كلوديا)،و(ماي كل)،و(نيكول)، و(روبرت)،و(كاترين)، إنّما هي خطابات تمّ انتاجها، وأعِيد تسويقها في المجتمعات التي ينتمي إليها المتحاورون ،وإن المحاوِر لا سلطة له على خطابه ؛لأنه في حقيقة الأمر يمارس نَقل الحجج ليشيع تداولها ،وليست له القدرة على إنتاجها بما يخالف المرجعيات التي ينتمي إليها.

٣- وجود إشكاليات تسهم في الفصل بين حوار الحضارات ،بما تشكّل مانعاً حقيقيًّا يدرأ التفاهم، والإنسجام الإنساني ليدفع مفاصل الإختلاف نحو التغليب الأيديولوجي القائم على أحاديّة (الأنا) التي تنكر مزايا (الآخر)،وتعمل على إعلاء سلطتها المعرفيّة القائمة على ثنائيّة التابع: المتبوع.

٤-وجود أزمة تعتلي ذاكرة المثقف العراقي، وأخرى تنمّط ثقافته بما يجعلها عبءا ثقيلا على حاضره، فـ(سامر) ليس نبتا شيطانيّا في خارطة الثقافة العراقيّة المعاصرة ،إنّما هو حالة تتشظّى نسقيّا لتكتب تداولها على جدار أزماتنا المعاصرة .

الإحالات:

١- ينظر: الحوار العربي الأوربي :هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد :٣٠٥،٣٠٦.

٢ - ينظر: رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات :ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات:عبد العزيز التويجري:دمشق:٢٠٠١: ١٧،وينظر:صدام الحضارات لهامتنغتون :دراسة جيوبوليتيكية:مركز كردستان للدراسات الاستراتيجيةالسليمانية:٢٠٠٧: ١٥١.

٣ - ينظر:المعجم الادبي:جبور عبد النور:دار العلم للملايين:بيروت:١٩٨٤: ٩٤.

٤ - ينظر:الاستشراق...:٣.

٨-المصادر والمراجع:

١-الاستشراق: المعرفة، السلطة ، الانشاء: إدوارد سعيد: نقله إلى العربية: كمال أبوديب: مؤسسة الابحاث العربية: ط ٢: ١٩٨٤.

٢-الحوار العربي الأوربي :هيفاء أحمد السامرائي: وزارة الثقافة والاعلام: ١٩٨٢: بغداد .

٣-رؤية الايسيكو للحوار بين الحضارات :ضمن بحوث كيف نواصل مشروع حوار الحضارات: عبد العزيز التويجري: دمشق:٢٠٠١.

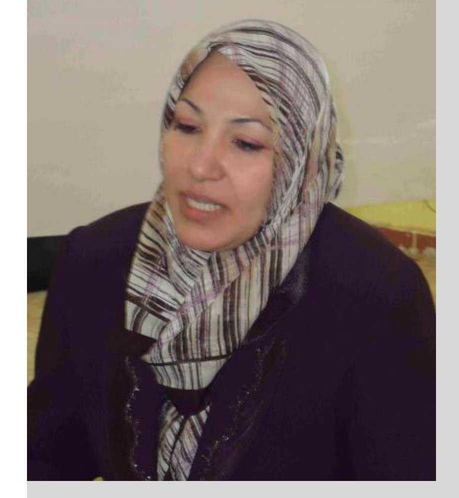
٤-صدام الحضارات لهامتنغتون :دراسة جيوبوليتيكية: مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية السليمانية :٢٠٠٧ .

٥-المعجم الادبي: جبور عبد النور: دار العلم للملايين: بيروت:١٩٨٤.





النقد الألسنـــــي واشكاليات التطبيـــق فـــــي الشــعر



د. لمى عبد القادر خنياب
كلية الآداب / جامعة القادسية

تكمن الاشكالية النقدية في كيفية التعامل مع النص الأدبي ، فتظهر من خلال صراع قطبين : الأول يقصر جهوده على العلاقات الداخلية للنص بعيداً عن دلالة النص ، في حين يُعنى الثاني بالعلاقات الخارجية للنص بعيداً عن بنية النص .

تمثل المناهج النصية : الفنية و الانطباعية ، و الجمالية ، والظاهراتية ، و الألسنية ، وما بعد البنيوية القطب الأول .

في حين تمثل المناهج السياقية : الاديولوجية ، والنفسية ، والرمزية ، والتاريخية القطب الثاني .

سأقصر بحثي في هذه الأوراق على القطب الأول ، المتمثل بالمناهج النصية التي تتفق في رؤيتها المركزية : بأن موضوع الأدب هو الأدب نفسه ، وبأنه " فن لغوي ، بمعنى أن اللغة مادة الأدب(١) " .

مما يسوغ الاهتمام بالنسيج اللغوي للنص الأدبي ، فيرى اللسانيون أن الأدب مجموعة من الجمل النحوية قابلة للوصف على عدة مستويات : (صوتية ، وتركيبية ، ودلالية) .

بدءاً من هذه المقدمات تطرح هذه الورقة سؤالاً في جدوى تعدد المناهج النصية ولاسيما الألسنية ونظرياتها على الرغم من انطلاقها من مقدمات تكاد تكون متماثلة .

ولا شك أن هناك فرقاً واضحاً في المناهج النصية على مستوى التنظير فلكل نظرية جذورها الفلسفية ومحتواها المعرفي المغاير إلى حدٍ ما ، لكن هل يبقى هذا الفرق واضحاً حين تنزل هذه النظريات مُنزل التطبيق و الإجراء ؟

لا أريد أن أقدم النتائج ، لكن سأرصد أبحاثاً اعتمدت نصوصاً متشابهة ، وقد وقع الاختيار على نصوص السياب الشعرية ، وتحديداً قصيدتا : أنشودة المطر ، والنهر والموت .

وسنعمل على قراءة هذه الأبحاث التي اعتمدت مناهج نصية مختلفة ؛ لنتبين مدى اختلاف الإجراء ، وهل أفضى اختلاف الإجراء إلى اختلاف في دلالة النص ؟




قراءتان بنيويتان في قصيدة (النهر والموت) للسياب

ينطلق المحلل البنيوي من بنية النص الأدبي على أنه جملة قابلة للوصف الألسني ، وهو على ثلاثة مستويات : (صوتي ، تركيبي ، دلالي) . وفي ضوء هذا الفهم يجري عمل البنيوي في تحليل بنية النص الأدبي على وفق هذه المستويات بالنظر إلى العلاقات بين هذه المستويات . إذ يرى رولان بارت بأن القصة مجموعة من الجمل ، أما تودوروف فيرى بأن القصة " ليست أكثر من مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة (٢)" .

إن اللغة التي كانت منطلقاً للبنيويين وانغلاقهم على النص جعلتهم يقولون بـ " موت المؤلف ، وانغلاق النص وإقفال الرسالة وقطع الشفرة ، وإخراجها من الزمان والمكان والتاريخ التي هي أبرز شطحات البنيوية (٣) " .

ورفضهم لوجود نظام ثقافي يحكم النظام الأدبي(٤) .

وسنتبيّن كل من هاتين الركيزتين ، ومدى توافرهما في النقد البنيوي عند النقاد العرب ، متمثلاً بعمل كل من الدكتورة خالدة سعيد ، والناقد سعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة (النهر والموت) للسياب .

وتعد الدراسة الأولى للدكتورة خالدة سعيد الموسومة بـ(الحركة والدائرة) دراسة رائدة في البنيوية العربية بلحاظ تاريخها (١٩٧٨م) .

تُفتتح الدراسة بمهاد سياقي تفصّل فيه الناقدة العلاقة بين الفعل الشعري والفعل الثوري مسلطة الضوء على المكانة الشعرية للسياب والمناخ الاجتماعي والسياسي الذي يلف عالمه ، الذي دفع به إلى الثورة على التقليد الشعري(٥). وقد خدم هذا المهاد النظر إلى نص القصيدة موضع التحليل ، وبهذا تكون د . خالدة سجلت أول خروج على اشتراطات البنيوية ، وهو الانفتاح على الخارج نصي .

وقد قسمت دراستها على محورين أساسيين : الأول حول هندسة النص ، تضمن مفاصل ثانوية هي : ١- انطباعات أولية عن النص

كان أولها تكرار لفظ بويب ، وإيحاءه بجو طقوسي حين تكرر بشكل منتظم بصيغة النداء مما دفعها إلى تقسيم القصيدة على مقاطع بحسب تكرار بويب ، الذي يتواءم مع تحولات الضمير من الخطاب إلى التكلم فكانت ثلاثة مقاطع : الأول يتمثل بالأبيات (١- ١٠) ، والثاني يتمثل بالأبيات (١١-٣٤) أما الثالث فيتمثل بالأبيات (٣٥-٥١) .

أما المفصل الثاني فقد خصته برصد الحقل الدلالي المهيمن وتحولات الهيمنة بحسب المقاطع ، ففي المقطع الأول تظهر هيمنة ألفاظ الطبيعة (الماء) على ألفاظ الإنسان ، أما المقطع الثاني فيرصد حضوراً متزايداً لحقل الإنسان على الطبيعة ، على حين يتراجع حضور الطبيعة في المقطع الثالث إزاء حضور الإنسان .

وقد رصدت هذا بجدول أحصى مجموع تلك المفردات . مما يخلص إلى تحرك القصيدة بين قطبين : (الإنسان والطبيعة) ، ثم تتحول إلى رصد الأفعال في نسيج القصيدة وتحولات الضمير معها فيهيمن على الأبيات (١-٧) أفعال بصيغة الغائب ، وتطلق الناقدة صفة الأفعال الزوالية أو السديمية على أفعال هذا المقطع .

أما في الأبيات (٨-١٠) فينتقل مسرح الأحداث إلى داخل الإنسان متوائماً وظهور ياء المتكلم فيها ، فيظهر قطب الإنسان إزاء قطب النهر .

ثم تهيمن أفعال التمني على الأبيات (١١-١٥) فتنقل الأحداث إلى حيز الحلم الطفولي مع ازدياد واضح في ضمير المتكلم فيها .

ويظل النهر مسرحاً يستقطب الأحداث في الأبيات (١١-٣٤) حتى نصل إلى الأبيات (٣٥-٤٦) فتراها معبرة عن الحس و الوعي (أستقر ، أنام ، أرهف ، أحس ، يدلهم ، يشق ، يشعل) وأفعالها هذه مسندة إلى ضمير التكلم غالباً .

ثم يتطور الحال في الأبيات (٤٧-٥٠) إذ تهيمن أفعال المبادرة و الايجابية و الفاعلية (عدوت ، أعضد ، أشد قبضتي ، أصفع القدر ، لأحمل العبء ...) .

البيت (٥١) يتمحور على الفعل (أبعث الحياة) الذي يحول الموت انتصاراً .

وعلى الرغم من هذه التفصيلات في قراءة الأفعال في النص إلا أنني أرى بأنها ذات حركة ثالوثية : (١-١٠) أفعال زوالية و النهر مسرحها ، (١١-٣٤) أفعال إنسانية (حلمية) الإنسان مسرحها ، (٤٧-٥١) أفعال المبادرة الإنسانية والفاعلية .

وبعدها تسعى إلى رصد العلاقات وتحولاتها في النص . فتكشف قراءتها عن أربع حركات :

تتمثل الحركة الأولى بالأبيات (١-١١) وهي حركة احتواء وتحرر أو حضور وغياب ، احتواء الطبيعي للإنساني ، وحضوره المهيمن ، فهي حركة كونية .

أما الحركة الثانية فهي ترسم تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر (١١-٣٤) لكنها تنمو في أربع دوائر : الأولى (١١-١٤) تتمثل بالمناخ الأسطوري الذي يجمع بين الإنسان والنهر .

الثانية (١٥-٢٢) وفيه النهر مرآة كاشفة للإنسان .

الثالثة (٢٣-٢٦) تتحول المرآة من صفحة النهر إلى عيون الأطفال ، فتمثل أحلام الطفولة.

الرابعة (٢٧-٣٤) حلم الفردوس المفقود وهو نوع من الاحتجاج و التصحيح . فيتحد المتكلم بالنهر بعناق الموت ، فيتحد الإنساني بالكوني .

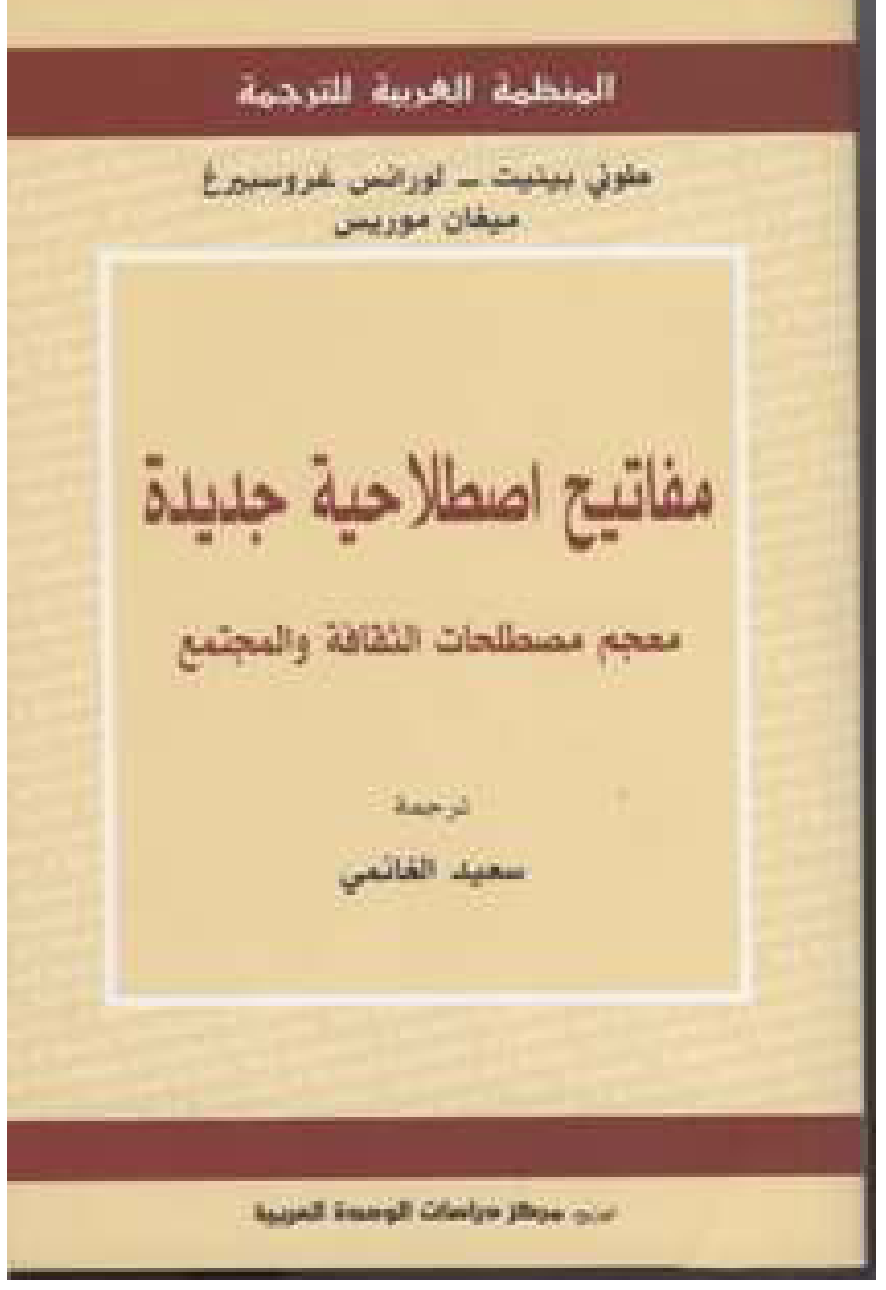
وأحسب أن الدوائر ثلاث وليس أربعاً ؛ لأن الدائرة الأولى تمثل الحلم الاسطوري أو الجمعي وكذلك بقيت الدائرة الثانية تحمل الحلم الجمعي على الرغم من شيوع أفعال التمني بصيغة



المتكلم لكنها أحلام طفولية تصدق على الأطفال جميعهم ولا سيما بعدما تنعكس الصور على صفحة الماء فتمثل الأبيات (١٥-٢٦) على حين تحمل الدائرة الثالثة حلم الاحتجاج و التصحيح .
أما الحركة الثالثة (٣٥-٥٠) ففيها يتم الخروج من الكوني إلى الإنساني حتى يستوعب الإنساني الكوني .
الحركة الرابعة (٥١) يتحول الإنساني فيه إلى ميتافيزيقي فيتحول الموت إلى انتصار فخلود .
ويبدو لي أنها بالغت حين جعلت البيت الأخير يمثل حركة خاصة بنفسه ، وأحسب أنه ذروة الحركة للحركة التي قبله لذا أرى أن تدمج الحركتان (٣،٤) التي تهيمن عليهما أفعال المبادرة و الفاعلية حتى تصل أقصاها في قوله : (أبعث الحياة) .فتتأكد ثالوثية الحركة في النص .
أما المحور الثاني فوسمته بـ(بحثاً عن حيوية النص) وقد تضمن ما يأتي :
أ- دينامية النص :
تكشف القراءة عن هيمنة محورين في القصيدة ، هما : النهر والإنسان في مستويين :
الأول حلمي فردي (اللاوعي) ، والثاني أسطوري جمعي واقعي (واع) ، فضلاً عن شبكة العلاقات المتداخلة بينهما وقد فصلتها بخطاطة ، وجدول كشف عنها بدقة وعناية .
ثم ترصد دينامية النص عبر ما وسمته بـ(نظام البدائل) الذي ترى أنه " يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين ، كاشفاً ما بينهما من تعارض ومن لقاء ، مولداً بينهما حركة إسقاط متبادل(٦) " .

ب – الصورة

نظرت الناقدة للصورة بحسب الحركات التي قررتها سلفاً :
الحركة الأولى (الدائرة الكونية) تجمع الصورة بين الحضور والغياب ، والحركة والثبات ، ثم تأخذ الصورة بالتأرجح بين ما هو إنساني اجتماعي وإنساني كوني .
الحركة الثانية وفيها أربع دوائر تأتي الصورة بحسبها : الدائرة الأسطورية تتحرك الصورة فيها من كوني إلى بشري ، أما الدائرتان (٢،٣) فتكشفان عن صورة مأساوية قائمة على ديمومة الصبر و الانتظار الذي لا ينفد ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه بادماج الدائرتين في دائرة واحدة ، وقد أقرته الناقدة في حديثها عن الصورة . على حين تأتي الدائرة الرابعة بصورة تشي بالحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي .
ثم تكشف عن بنية الصورة السيابية في هذه القصيدة فهي في جملتها يأخذ الإنسان فعل الاختراق ثم التماهي والإتحاد مع



الطبيعة الأم ثم الانبثاق بمولود جديد يمثل الحياة . وقد رصدت هذا بجدول فصّلها بعناية ، فضلاً عن خطاطة أكدت ثالوثية حركة الصورة في النص .
وأخيراً تخلص د. خالدة سعيد إلى أن الخصوصية الفنية " تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة ومن دورها في الإضاءة و الاستضاءة ، أي من موقعها في جسد القصيدة . إن هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة ويجعلها منبعاً للدلالات(٧) " .
لم تكتف الناقدة بتوظيف تقنيات التحليل البنائي المقصور على النص وبنيته اللغوية بل تعدت ذلك إلى التفسيرات الاجتماعية والنفسية والكلام في الاسطورة ، كما في إشاراتها عن النهر بوصفه رحماً يحن إليه الشاعر كحنينه إلى رحم الأم (٨) .



لا تلتزم الناقدة بمقولات المنهج البنيوي جميعها بل تؤثر بعضها على الآخر ، وقد علل ذلك محمد عزام بالتلقي المبكر للبنيوية إذ لم تكن مقولاته قد توضحت بعد (٩) .
أما الدراسة الثانية فهي دراسة الناقد سعيد الغانمي الموسومة بـ(أجراس الموت والميلاد في قصيدة الموت والنهر للسياب) (١٠)يفتتحها الناقد بمهاد يقرر فيه أهم مميزات البنية الشعرية عند السياب ، وفي مقدمتها جرس ألفاظه وإيقاعها ، فضلاً عن عنايته بالصورة التي أكسبت شعره دقة دلالية ، ناهيك عن استثماره الرمز والاسطورة بشكل لافت في شعره .
وأحسب أن هذا المهاد يمثل كسراً لطوق المنهج الذي ألزم متبنيه بالتقوقع داخل النص .
ثم يلج الناقد في النص جاعلاً من العنوان محطته الأولى في التحليل كاشفاً عن بنية التقابل الدلالي بين لفظي النهر والموت إذ لا تقابل مباشر بينهما بل مرَّ التقابل بمستويات :
المستوى العميق = الحياة ≠ الموت
النهر = الحياة
الجفاف واليباس = الموت
المستوى السطحي = النهر ≠ الموت .
مما يشي بصراع ثنائية الموت والميلاد في القصيدة . ثم يعمد الغانمي إلى تقسيم القصيدة على مقطعين بحسب الزمن فالمقطع الأول يمثل الأبيات (١-٣٤) الذي يهيمن عليه ضمير المتكلم (الطفل) على حين تفصح الأبيات (٣٥-٥١) عن المقطع الثاني الذي يتحدث بضمير الشخص نفسه لكن بعد عشرين عاماً .
وقد سبق السياب إلى هذا التقسيم إذ طبعت القصيدة بترقيمها على مقطعين ، وقد أغرى هذا التقسيم الغانمي بتتبع ثنائية بين المقطعين مثلما في العنوان .
ثم يتحول الناقد إلى البناء اللغوي للقصيدة من دون أن يضع عنوانات تحدد مفاصل التحليل ، كما صنعت خالدة سعيد في البحث السابق .
ابتدأ التحليل اللغوي من دلالة التراكيب النحوية وأثر تكرارها في التوجيه النحوي ، كما في (بويب) الذي اطمأن لإعرابه منادى حذفت منه ياء النداء .
أما صوتياً فقد ذهب إلى أن تكرار لفظ (أجراس) : أجراس برج ، أجراساً من الحنين ، أجراس موتى . والجرس هو الصوت المتكرر الرقيق . ليخلص إلى سؤال هل هناك علاقة بين بويب و الأجراس ؟
إن الصيغة الصوتية لبويب ذات جرس متكرر بتكرار الباء وكذا الماء الذي تنضحه الجرار ، فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي .
يقرر الغانمي أن التكرار بناء صوتي ودلالي في القصيدة ، ثم يرصد نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعف وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية ، من مثل : بويب ، قرارة ، جرار ، أنين ، رنين ، حرير ، تلال ، ظلال ، سلال ، صليل ... الخ .

كما يظهر التكرار الصوتي / الدلالي في التشبيه أيضاً : (يا نهري الحزين كالمطر) إذ شبّه الماء بالماء و السيولة بالسيولة ، والغاية هنا صوتية تخاطب الأذن من صوت تساقطه .
ثم يتعزز هذا بتأكيد الشاعر على حاسة السمع في القصيدة بقوله :

وأسمع الحصى يصل في القرار
وأرهف الضمير دوحة السحر .

ثم يتحول الغانمي من قراءة النسيج اللغوي للنص إلى توظيف تقنية وجهة النظر المأخوذة من البناء السردي ، فيقرؤها على مستويين : الأول مكاني ففي السطر (برج ضاع في قرارة البحر) يتلمس الغانمي إحالة على برج بابل الذي هبط من عليائه في قرار البحر وفي دلالة ضاع على المضي إشارة إلى ضياعه في زمن سحيق – بحسب الغانمي –
يتكرر الارتفاع الذي يهبط في (أود لو أطل من أسرة التلال) وأصل الاطلال هو النظر من مكان عالٍ إلى مكان خفيض .
لكن كيف يلمح القمر بهذا الفعل وهو فوقه ، إذن هو يريد أن يرى صورته على صفحة النهر فيتحقق فعل الاطلال . وتسمى وجهة النظر هذه عين الطائر التي تصف الأشياء من فوق بشكل شمولي .
ثم يتحول إلى راوي حبل الوريد الذي يعانق الأشياء ويصفها عن قرب في قوله : (فيدلهم في دمي حنين) ثم يعود إلى عين الطائر .
أما المستوى الثاني فهو المستوى الزماني الذي يقسم القصيدة على مقطعين : الأول قبل العشرين ، والثاني بعد العشرين ، غير أن زمن القصيدة هو يوم واحد يتم فيه استرجاع السنوات العشرين جميعاً : واليوم حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

إذن يمكن الوقوف عند حركتين على مستوى الزمان و المكان : الأولى عمودية بين هبوط و ارتفاع (عين الطائر ، حبل الوريد) ، والثانية أفقية تتمثل باسترجاع صور الخيال الطفلي واستذكار الحاضر بعد العشرين سنة ، هذا الزمن الثنائي يتضمن ثلاثية زمنية (الغروب ، الليل، السحر) ,
النص خلو من الشمس ، وهذا يفسر حصر الأفعال في دائرة التمني ، فهي قرينة الميلاد .
ثم يقف عند الدلالة الضدية للماء عند السياب فهو مادة الحياة ومادة الموت تقترن الأولى بالشمس و الثانية بالقمر ، والنهر هنا قرين الموت لأن قصيدته خلو من عنصر الكون الأنثوي الشمس . إذن هو لا يولد في القصيدة بل يبعث بعد الموت ، ففي موته انتصار للمكافحين ، فيبعث الحياة فيهم فيحيا .
باتت الدراسة خلو مما شاع عند البنيويين من خطاطات وجداول و إحصاءات ، التي لا نطمئن لجدواها غالباً ، فضلاً عن تجنبه الغموض في أسلوبه وطرحه لرؤيته النقدية .





مقاربة بين ناقدين :
تقدم القول أن القراءتين السالفتين استعملتا منهجاً بنيوياً في تحليل نص واحد (قصيدة النهر والموت) للسياب ، وعلى الرغم من وحدة المنهج إلا أنني وقفت عند نقاط افتراق والتقاء بين البحثين في الإجراء ، وسأجملها بما يأتي :

١- التقسيم المقطعي :
دأبت الأبحاث النقدية الألسنية على تقسيم النص الشعري على مقاطع تبعاً للمعنى؛ ليتسنى للناقد قراءة تحولات المولدات الشعرية في النص ، ولا سيما البنيوية منها إذ يرون أن الغرض هو " مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين ، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص ، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة(١١) " .
وكذا فعل كل من د. خالدة سعيد ، وسعيد الغانمي في تحليلهما لقصيدة السياب ، إذ قسمت د. خالدة القصيدة على ثلاثة مقاطع معتمدة على تكرار لفظ (بويب) فقد رأت أن الانعطافات الرئيسة أو التحولات الداخلية في الأبيات تكمن في هذا التكرار المنتظم للفظ (بويب) الذي يشعر بجو طقوسي ، وعلى الرغم من أن الناقدة وسمت دراستها بـ(الحركة والدائرة) فضلاً عن إشاراتها في أكثر من موضع إلى دائرية الحركة في النص ، غير أنني أرى أن الحركة ثالوثية في النص وليست دائرية إذ أن الأخيرة تقتضي إن تكون نقطة النهاية هي ذاتها نقطة البداية ، وهذا غير متحقق فيما أشارت له الناقدة ، وأحسب أن الأولى ما ذكرناه من ثالوثية الحركات في النص ابتداء من التقسيم المقطعي حتى تحولات الضمير و الأفعال ثم الحركات ودوائرها ثم الصورة ، بحسب ما أشرنا إليه في موضعه ، فبناءً على ثلاثية المقطع تأسست ثلاثية الحركة في النص .
أما الغانمي فقد قسمها على مقطعين على أساس الزمن في المعنى فالأبيات (١- ٣٤) مثلت عالم طفولة الشاعر وصباه فتحدث عنه بضمير الغائب على حين شغل المقطع الثاني الأبيات (٣٥-٥١) التي مثلت مرحلة الشباب و الوعي بعد عشرين عاماً فتحدث عنها بضمير التكلم ، وعلى أساس ثنائية المقطع جرى قراءة النص في ضوء ثنائيات متقابلة .
ويبدو أن التقسيم الثنائي للنص أغرى غير واحد من النقاد ، إذ تبنى هذا التقسيم أيضاً عبد الجبار داوود البصري في تحليله لهذه القصيدة (١٢) .
في حين ضرب عنه صفحاً – أعني التقسيم المقطعي- من قرأ القصيدة في ضوء مناهج سياقية ، كقراءة محمد مبارك لها ، التي وظف فيها المنهج النفسي (١٣). مما يؤكد رأينا بأن هذا التقسيم مزية نصية لسانية .

٢- لغة الشعر :
تسعى المناهج النصية إلى نقل مركزية القراءة إلى النص فتدرس المستوى الافصاحي للخطاب اللغوي بحسب مستويات اللغة : المستوى الصوتي ، والتكوينات الصرفية ، والبنى النحوية ، ثم الدلالة المعجمية ، فضلاً عن الصورة الشعرية .
ويعد العنوان أولَ المفاتيح اللغوية التي تستوقف المحلل النصي إذ " لا يمكن أن نعدها قراءة تبحث عن نقاط التوتر النصي ، وإغفال مفتاح التوتر وهو عنوانه(١٤) " .
وقد وسمه محمود عبد الوهاب بـ(ثريا النص)(١٥)، ويعد العنوان منبهاً أسلوبياً لا يمكن إغفاله في النصوص الشعرية ، بل قيل بأنه المبتدأ وما خبره إلا العمل نفسه (١٦) .
ولم يخرج الناقد سعيد الغانمي على ما أجمع عليه النقاد إذ كانت محطته الأولى في تحليل النص هو العنوان ، وقد تقدم القول بكشفه عن الثنائية التقابلية غير المباشرة في العنوان ، ورصده لتحولات هذا التقابل ، في حين استغربُ تجاهل الناقدة خالدة سعيد لبنية العنوان ، وأحسِبها تركت الخوض فيها لما تشتمل عليه من ثنائية ضدية قد تطّرد في القصيدة وهذا مفارق لرؤيتِها الثلاثية للمقطع ، وهذا مأخذ واضح .

*** في البنية الصوتية للقصيدة** :
تقدم أن الناقدين ينطلقان من منهج واحد (البنيوي) لكننا نلمس تفاوت في التعاطي مع بعض مستويات النص ، كالمستوى الصوتي الذي تغفله خالدة سعيد تماماً ، على حين يشغل حيزاً كبيراً في دراسة سعيد الغانمي ، إذ رأى أن غنائية السياب تكمن في جرس ألفاظه أولاً فهو كثيراً ما يولي أهمية للكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المضعف (رنين ، حنين ، صليل ...) وتدخل معظمها في حيز ألفاظ المحاكاة الصوتية لتكرارها الإيقاعي وكأنه صدى صوت أو مرآة مسموعة .
يتواشج مع هذا تركيزه على حاسة السمع (أسمع ، أرهف) .
ناهيك عن التكرار الصوتي / الدلالي الذي تشتمل عليه بنية التشبيه في (يا نهري الحزين كالمطر) و (ينضحن العالم الحزين كالمطر) فتشبيه الماء بالماء له غاية صوتية دلالية .
وكشف د. محسن أطيمش عن وجه آخر لثراء القصيدة السيابية بالموسيقى الداخلية المتمثل بتكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع على كلمات البيت أو أحرف تجانسها ومن قبيل هذا قول السياب :

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

فكرر (الضاد و الظاء) ثلاث مرات ثم عاد إليه بعد ثمانية أسطر :

وهذه النجوم هل تظل في انتظار ؟

فخلق هذا التكرار محوراً موسيقياً واضح التردد يسهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة (١٧). وما ذِكرُنا لرأي د . أطيمش إلا للكشف عن أهمية البناء الصوتي في (النهر والموت) الذي تجاوزته د. خالدة سعيد .

*** البنية التركيبية** :

شُغل الباحثان بالبناء التركيبي في القصيدة في أكثر من موضع ، لكنني سأقف عند موضع واحد وهو (بويب بويب) في أول القصيدة فذهبت خالدة سعيد إلى أنه منادى حذفت منه ياء النداء ، وسارت في تحليل القصيدة على هذا التوجيه من دون أن تلتفت لتوجيه آخر ، على حين طرح سعيد الغانمي احتمالين لإعراب بويب : الأول بأنه منادى حذفت ياء ندائه ، والثاني بأنه مبتدأ خبره (أجراس برج) ، غير أن تكرار بويب بصيغة النداء في مواضع أخر من القصيدة جعله يطمئن للتوجيه الأول . وقد طرح د. حسن ناظم إلى جانب الاحتمالات التي طرحها الغانمي احتمالاً جديداً ، وهو بأن بويب خبر لمبتدأ محذوف تقديره (أنا) فيكون التركيب : (أنا بويب) فتتوحد ذات الشاعر بالنهر (بويب) ويؤكد هذا التوحد ما ذكره السياب في قصائد أخر :

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رمال
من طينه المطمور ، و الدم في عروقي من زلاله (١٨)

ويصدق هذا التوحد على الفرات و المسيح و السلام ، فيقول :

أنا المسيح ، أنا السلام
والنار تصرخ : يا ورود تفتحي ولد الربيع
وأنا الفرات (١٩)

وقوله :

وأنا بويب أذوب في مرضي وأرقد في سريري . (٢٠)

يمكن أن يكون (أنا يا بويب) فيكون أنا مبتدأ خبره الجملة الفعلية (أذوب في مرضي) وبويب منادى حذفت ياء ندائه (٢١) .
إن في هذه المراوغة التركيبية التي وضعها السياب تفتح على احتمالات نحوية متعددة تكسب النص انفتاحاً دلالياً .

* المستوى المعجمي وتجليات الدلالة :

اتفق الناقدان على أهمية دلالة المفردات ، بدا ذلك في وقوفهم عند بعض الألفاظ التي مثلت علامات لافتة في النص منها : الفعل (ضاع) في قوله :

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

ترى د. خالدة أن الفعل (ضاع) هو أول فعل يطالعنا في القصيدة ارتبط بالبرج الذي هو عمل إنساني مما يشي بضياع إنساني يتواشج هذا مع غياب ضمير المتكلم ، وقد يحيل على الطوفان .

أما الغانمي فقد لفت انتباهه هذا الفعل أيضاً ، لكنه دفعه لاستعارة تقنية سردية (وجهة النظر) مفترضاً أن الشاعر أراد بالبرج برج بابل بدلالة المضي في (ضاع) فهو مرتفع يهبط . ارتبطت دلالة (ضاع) بالفعل (أطل) عند الغانمي فهو نظر من أعلى إلى أدنى فتتحقق وجهة النظر عين الطائر ، كما كشف فعل الاطلال أنه لا ينظر للقمر مباشرة بل لصورته المنعكسة في النهر ، ويبدو أن فعل الإطلال لفت انتباه د. خالدة أيضاً إذ حوّل النهر إلى مرآة كشفت عن علاقة الإنسان بالنهر من خلال انعكاس صورة القمر وعناصر الطبيعة على صفحته .

مفردة (النذور) تشي بدلالة طقوسية اتفق الناقدان عليها ، فترى خالدة سعيد أن (النذور) تشيع مناخاً طقوسياً في المقطع وصيغة الجمع تتضمن تكراراً رمزياً للتبادل بين الإنسان و الآلهة ، وقدرةٍ على الإيحاء بمعنى الوعد والانتظار .
أما الغانمي فلا يبتعد عما ذهبت إليه د. خالدة إذ يرى في النذور دلالة طقوسية وهي لا تقدم إلا للمقدس وهو النهر ههنا وجعل الشاعر نفسه صغيراً من صغار بابل يحمل النذور إلى النهر المقدس .
فضلاً عما تقدم فقد اتفق الناقدان على رصد الحقول الدلالية للوقوف عن الحقل الدلالي المهيمن فكان حقل الماء (الطبيعة) في مقابل حقل الإنسان ، الذي أفضى في تحولاته إلى صراع الحياة / الموت .

* الخارج نصي :

اتفق الناقدان على الخروج على اشتراطات البنيوية بالاستعانة بسياقات مختلفة للكشف عن دلالة النص ، فلم يؤمنا بموت المؤلف مطلقاً ، وهو على نمطين : الأول تمثل باقحام حياة السياب ومعاناته ومرضه وفقره ، والوضع الاجتماعي و السياسي المهيمن ، فضلاً عن ريادته لحركة الثورة على القصيدة العمودية ، وقد جعل الناقدان مقدمتيهما تكشف عن ذلك .
أما النمط الثاني فتمثل في الوقوف عند دلالات النص بعد مقارنتها بنصوص أخر للسياب نفسه ، ومن قبيل ذلك ما ساقته خالدة سعيد في مقاربتها بين السطر الأخير من قصيدة النهر والموت وقصيدة المسيح بعد الصلب في قولها : " المأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار و المجابه ... فخرق الحدود يتم أولاً ، ثم يكون الهلاك . أما في قصيدة المسيح بعد الصلب فلا بدَّ من الهلاك أولاً لكي يتم خرق الحدود ... ويمكن صياغة العلاقة المأساوية كما تبدو في الوجه التالي : لكي تتأله ، أي تتجاوز حدك الإنساني لا بدّ أولاً من الذهاب إلى نهاية الشوط في محو هذا الحد ، لكي تحيا عليك أن تموت . ويعبر السياب عن ذلك بوضوح في قصيدته المسيح بعد الموت :
أحرقت ظلماء طيني فظل الإله " (٢٢) .
أما الغانمي فقد لجأ إلى الخارج نصي في تعليقة على السطر الأخير من القصيدة إذ يقول : " في يوم القصيدة هناك عنصر مازال غائباً وهو الشمس ... وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أتمنى لو) وغياب الشمس ذو أهمية كبيرة في شعر السياب فهي كثيراً ما تكون قرينة الميلاد ، في قصيدة (مرحى غيلان) تتحول الشمس إلى بشارة ميلاد ...

الموت يركض في شوارعها ، ويهتف : يا نيام
هبوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح ، أنا السلام

... وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد بل



يعود إلى الحياة وحسب ، فالانتصار على الموت ليس ميلاداً جديداً بل مجرد عودة " (٢٣) .

قراءتان في (أنشودة المطر)
الأولى قراءة تأويلية :

على الرغم من تصنيف النقاد للمنهج التأويلي ضمن مناهج ما بعد البنيوية (٢٤) إلا أنني أرى أنها لا تبتعد عن المناهج اللسانية كثيراً ، سوى أنها تُعنى بالقارىء بوصفه منتجاً لنص جديد ، وكلها نظريات قرائية ، تعتمد لغة النص بمستوياتها اللغوية للكشف عن مكنوناته .

وهذه القراءة للدكتور سمير خليل الموسومة بـ(علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي قراءة تأويلية في قصيدة أنشودة المطر للسياب)

وسيظهر هذا التقارب – أعني اللساني / التأويلي - من خلال الإجراء ، إذ سيقف المحلل التأويلي عند ذات المحطات التي وقف عندها المحلل البنيوي ، وهي :

١- التقسيم المقطعي :

يعمد د. الخليل إلى تقسيم النص على مقاطع بحسب العنصر المهيمن في كل مقطع الذي يستدعي بدوره وظيفة ، جاعلاً من (العينين) العنصر البؤري الذي حدد المقطع الأول ويمثل الأسطر (١-٥) أما المقطع الثاني فيتمثل بالسطرين (٦،٧) ويرى د. الخليل أن العلامة المميزة في المقطع الأول هي العينان ، لكن هناك علامة مميزة أخرى وهي الفعل (تبسمان) الذي تأسست عليه أفعال المقطع الأخر : (تورق ، ترقص ، يرجه) فيحمل هذا المقطع دلالة الحلم الرومانسي الذي يحيل على الغياب .

على حين جعل (الأسى) عنصراً بؤرياً في المقطع الثاني الذي تأسس عليه (نشوة وحشية ، ضباب ، ظلام) متناسياً الألفاظ : (الميلاد ، الضياء ، تعانق ، القمر) .

وأرى لو انه جعل المقطع الأول يمتد ليشمل المقطعين (١،٢) عنده أي الأسطر (١-٧) إذ أن العنصر البؤري (العينان) مهيمن على السطرين (٦،٧) بدلالة (غوريهما ، تغرقان) وهذا المقطع أعني (١-٧) يتشاطره حقلا الغياب والحضور (تبسمان / الأسى) الغياب المتمثل بالحلم الرومانسي والحضور المتمثل بالواقع المأساوي .

أما المقطع الثالث فيتمثل بالأسطر (٨-١٩) يهيمن عليها الفرح (أقواس السحاب ، كركرة الأطفال ...) أما المقطع الرابع فيشمل السطرين (٢٠،٢١) الذي يهيمن عليهما الحزن (تثاءب المساء ، دموعها الثقال) والمشترك بينهما البحر . وهنا أكرر ما قلته في المقطع الأول بأن يجعل الأسطر (٨-٢١) المقطع الثالث وعنصره البؤري الماء ، الذي يتشاطره حقلا الفرح الذي يمثل الغياب و الحزن الذي يمثل الحضور .

وعلى الرغم من وضع د. الخليل ملحقاً أثبت عليه مقاطع القصيدة بحسب رؤيته إلا أنه عند التحليل لم يقف عند المقاطع كلها (٢٥).





ينهي د. الخليل بحثه على هذا المنوال من إجراء دقيق في رصد المولدات الشعرية وتحولاتها في النص .

٢- لغة الشعر :

يقول د. الخليل في موضع آخر من كتابه السابق : " لعل عنوان القصيدة يُعد من أهم مفاتيح الدخول إلى عالمها الفني واستكشاف مكامنها وسبر أغوارها وإنارة الأماكن المظلمة فيها .(٢٦) ." .

لكنه لم يلتفت لعنوان قصيدة السياب ولم يتخذ منه مفتاحاً للدخول إلى عالمها كما قرر قبلاً .

إن القاعدة التأويلية الأساس تتمحور على : العناصر اللغوية ، والبنى الشكلية ، والتركيبات النحوية (٢٧). وعليه جاء اهتمام د. الخليل بلغة القصيدة ، ومن قبيل ذلك ما قال في السطر الآتي :

تسف من تُرابها وتشرب المطر

" يتكون هذا السَطر من جملتين مصدرتين بفعلين انجازيين ومخصصيهما ، يربطهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد هنا مطلق الجمع بين الاسفاف (الالتهام) و (الشرب) فالأم إذن تلتهم التراب وتشرب المطر (الردى) أي تموت وتموت فالمطر أحال إلى معنى آخر هو العدم و الغياب الذي سبب ابتعاد الأم عن طفلها (٢٨)" .

يكشف هذا النص عن استعانة د. الخليل بقواعد اللغة للوصول إلى دلالة النصوص . غير أن اهتمامه اقتصر على الجانب المعجمي و الجانب التركيبي ، مبتعداً عن معطيات المستوى الصوتي ولا سيما في قصيدة للسياب الذي عُرف بعنايته الفائقة بجرس ألفاظه ، فضلاً عن قصيدة حملت عنوان (أنشودة المطر) فلا يخفى ما في العنوان من دلالة موسيقية .

سعى د. خليل جاداً في البحث عن ثيمة هيمنت على مفاصل القصيدة ، وهي تلك اللحظة النسبية بين الرؤية الواقعية ، والرؤية الرومانسية التي وصفها بالشلل الدرامي ، وقد ارتضى لها مصطلح (البرزخ) فهو لحظة بين عالمين : (الحلم / الواقع) ، (القيد / الحرية) ، (الخوف / الاطمئنان) ...

وكسابقيه لم ينقطع للنص بل اضطره النص نفسه بالبحث خارجه للكشف عنه ، ومن ذلك ما جاء في معرض حديثه عن دلالة المطر ، إذ يحمل دلالتين متضادتين : الخصب و الربيع وهو حلمي ، والآخر سيابي بوصفه رمزاً للحزن في الواقع ، مشيراً إلى أن اقتران المطر بالحزن ثيمة تداولية عند السياب ، متمثلاً بقوله في قصيدة (النهر والموت) :

فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر .

أجاب د. الخليل بعناية عن سؤاله الذي طرحه أول شروعه بتحليل القصيدة : هل تمنح (أنشودة المطر) قراءة تأويلية ؟ .

القراءة الثانية ، قراءة أسلوبية :

تعد الأسلوبية واحدة من المناهج اللسانية فتعرّف على أنها : " علم ألسني يدرس القول ومنه الأدبي من زاوية تعبيريته اللغوية ، أي يدرس المظهر الإفصاحي لظاهرة الخطاب اللغوي في الألفاظ والتراكيب النحوية ... وهي الكاشف الفعلي للأسلوب (٢٩)

وتعد دراسة د. حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب) واحدة من أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية على الشعر .

وعلى الرغم من أن الناقد درس ديوان أنشودة المطر جميعه لكنه خص قصيدة الأنشودة بعناية كبرى .

وبالنظر لمنهجيته فلم يتسنَ له تقسيم القصيدة على مقاطع محددة كما فعل د. الخليل ، لكن اعتمد أحياناً لازمة السياب (مطر.. مطر..) لتحديد المقاطع .

أما عنايته بلغة الشعر فقد كانت دراسته قائمة على رصد الخصوصية اللغوية السيابية ، إذ درس لغة أسلوبه على ثلاثة مفاصل الأول كان المفصل الصوتي ، والثاني المفصل التركيبي ، والثالث المفصل الدلالي . وقد سعى جاداً للوقوف عند تضافر هذه المستويات في السطر الواحد ، واقفاً عن المواشجة بين البنية الصوتية والبنية التركيبية كما في تحليله لقول السياب :

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

أن التعارض الصوتي بين العين في (الجوع) والدال في (الحصاد) مؤسس على تعارض دلالي بين الجوع والحصاد ، لكن يأتي السطر الأخير من المقطع ليخفف حدة التنافر بين السطرين الأولين بحل تجانس صوتي بين (الحصاد ، والجراد) بواسطة الدال ؛ ليكون السطر الأخير مسوغاً أو تفسيراً لجوع الإنسان في موسم الحصاد ، بسبب الغربان و الجراد .

فطبق فرضية السياق الأسلوبي إذ يفحص السياق الأسلوبي عبر الانكسارات الصوتية على مستوى القافية ومن ثم النظر فيما تولده عبر فحص طبيعة العلاقة بين الكلمات والدلالة (٣٠) .

يقرر د. حسن ناظم بدءاً بخروجه عن النص إلى خارجه إذا ما اقتضى الأمر فيقول : " وإذا ما كان التحليل يعتمد الوصف اللساني بدءاً ، فإنه لا يقف عند حدود الوصف ، بل إنه يستكمل المقترب الأسلوبي الوصفي بالبحث عن جماليات التركيب عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطرائق تشكلها بالدلالة و الإيقاع ونفسية السياب أيضاً (٣١)" .

وأخيراً يمكن أن نجمل نقاط الافتراق و الالتقاء بين هذه القراءات ومناهجها في الجدول الآتي :




مفاصل التحليل	المنهج البنيوي	الأسلوبي	التأويلي
التقسيم المقطعي	بحسب المهيمنات اللغوية معجمية أو تركيبية .	كذا	كذا
بنية العنوان	بحسب الناقد ، وقدرته على التقاط دلالته .	كذا	كذا
لغة الشعر	الاهتمام بلغة الشعر على وفق مستوياتها اللغوية : صوتاً وتركيباً ودلالة .	كذا	كذا
الخارج نصي	يستعين المحلل بمسائل كثيرة محيطة بالنص على الرغم من اشتراط منهجه بعزل النص ، حتى عن مؤلفه أحياناً.	كذا	كذا
الإحصاءات والرسوم والخطاطات	يسرف المحلل في استعمالها في قراءته لنص ما .	يميل المحلل الأسلوبي إلى تدعيم رؤاه بالإحصاء .	لا يلتفت المحلل التأويلي لها غالباً .
القيمة الجمالية للعمل	في الأبحاث موضع القراءة لم تفقد النصوص قيمتها الجمالية ، بل ازددنا إعجاباً بلغة النص ؛ لأن النقاد احتكموا للنص أكثر من المنهج	كذا	كذا





نتائج البحث :

انطلق البحث من جملة تساؤلات استوقفتني قبلاً ، تتمحور حول جدوى المناهج التي تنهل من معين واحد ، كالمناهج النصية وأخص منها المناهج اللسانية التي تنطلق من لغة النص وإليها ، وكذا شككت في استقلالية هذه المناهج بعضها عن بعض على مستوى الإجراء والتطبيق .

ومن خلال قراءة هذه الأبحاث يمكننا تسجيل بعض الملاحظ المنهجية ، منها :

• هناك تداخل واضح بين المناهج النصية والمناهج السياقية ، فلا يستطيع الناقد أن يخضع لاشتراطات المناهج اللسانية إذا ما دعاه النص للاستضاءة بالخارج نصي .وقد لمسنا ذلك في غير موضع في الأبحاث موضع الدراسة .

• إن المناهج النصية تكاد تتداخل مع بعضها بسبب من رؤيتها المشتركة للنص الأدبي بوصفه جسداً لغوياً ، فتجد أن آليات النقاد اللسانيين تكاد تكون متشابهة في اختلاف مناهجهم ، سوى ما يظهر عند البنيويين من شغف بالخطاطات و الجداول ، والرسومات التي لا حاجة لها في معظم الأحيان .

• تحول المنهج وهو السبيل القويم للوصول إلى الهدف بأمان إلى متاهة عند تداخل المناهج أو ما يعرف بالازدواجية المنهجية ، ولا سيما ما ظهر في دراسة الدكتور عبد الكريم حسن الموسومة بـ(الموضوعية البنيوية دراسات في شعر السياب) التي لم يتسع الوقت لدراستها في هذا البحث .

• يبدو لي أن حركة المناهج تكاد تكون حركة دائرية ، وكأنها اليوم وصلت حيث كانت أول الأمر ، إذ جرت الثورة على الانطباعية والتأثرية وإن شئت اللامنهجية ، فدارت عجلة النقد لتنجب لنا عدداً من المناهج ذات إجراءات دقيقة ونظريات تنم عن أبعاد معرفية واسعة ، فتلاقفها النقاد لقراءة النصوص الأدبية حتى ضاق بعضهم بشروطها المجحفة ، ومنحاها التجزيئي ، فصاروا إلى دعوة الخلطات المنهجية أو ما يعرف بالمنهج التكاملي . وكأنها دعوة من اللاقيد إلى القيد ، ثم إلى التحرر من القيد .

الهوامش

١- من اشكاليات النقد العربي ، د . شكري عزيز : ٣٥

٢ - نقلاً عن من اشكاليات النقد العربي الجديد : ٣١ - ٣٢

٣ - نقد الرواية العراقية ، محاولة في تحديث المنهج / د . علي عباس علوان : ١٣ ، وينظر أقنعة النص / سعيد الغانمي : ٣٦

٤ - ينظر ؟ / د . هيام عبد زيد : ٢٧٩

٥ - ينظر حركية الابداع : ١٢٩ - ١٤٠

٦ - حركية الإبداع : ١٦٦-١٦٧

٧ - حركية الابداع : ١٨٩

٨ - ينظر الخطاب النقدي حول السياب : ٢١٣

٩ - ينظر تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ١١١

١٠ - نشرت هذه الدراسة في مجلة (نزوى) عمان / ١٩٩٦م .

١١- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجمة إبراهيم الخطيب : ١٨٠

١٢- ينظر بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر : ٦٠ وما بعدها .

١٣- ينظر الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة : ٦٢-٧٤

١٤- علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي / د. سمير خليل : ٦٦

١٥- ينظر ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي / محمود عبد الوهاب : ٢ .

١٦- ينظر الاستهلال فن البدايات / ياسين النصير : ٨

١٧- ينظر دير الملاك : ٣٤٢، وتحولات الشجرة : ٢٦٩

١٨- مرحى غيلان : ٣٢٥

١٩- مرحى غيلان : ٣٢٧

٢٠- مرحى غيلان : ٣٢٧

٢١- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٢-١٩٣

٢٢- حركية الإبداع : ١٨٧-١٨٨

٢٣- أجراس الموت و الميلاد : ٨

٢٤- ينظر الخطاب النقدي العربي المعاصر : ٤١

٢٥- ينظر علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٤٦-٥٣

٢٦- نفسه : ١٠٥

٢٧- ينظر التأويل بين السيميائيات والتفكيك : ١٢٥

٢٨- علاقات الحضور و الغياب في شعرية النص الأدبي : ٣٣

٢٩- النقد والأسلوبية : ٢٩٦

٣٠- ينظر البنى الأسلوبية : ١٩٧

٣١- نفسه : ١٤٥







المتخيل الاستشراقي في سرد مابعد الحداثة

مشروعية الهوية السردية عند أمبرتو إيكو



د. محمود خليف خضير
الكلية التقنية الإدارية / الموصل

كلمات مفتاحية :
الاستشراق مفهوما وإجراء ، صورة الشرق في السرد ، سحر المكان الشرقي ، الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية ، الصورة السلبية للشخصية الشرقية .

ملخص البحث :
يتمظهر صورة الشرق والشرقي في المتخيل الاستشراقي السردي مابعد الحداثة في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية ،والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي في عالم النص الروائي الغربي ، إذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهولا فكريا وعقائديا يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ،ويعيد إنتاج الآخر على أساس الايديولوجية وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق، والمفكر ،والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية، إذ حاول سرد أمبرتو إيكو الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والشخصية ،وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقا يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق ،ولكن مقاربة إيكو السردي أعادت اكتشاف الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردي التي ربطت بين التاريخي ،والحقيقي، والخيالي ، ويمكن القول أن الروايات السردية الثلاث لأمبرتو إيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردي الشرقي والأدب الشعبي .







Orientale's concept and procedure , Orientale's enumerating , the magic and the wonders of the orient's geographic , the positive reflection of the eastern character, the negative reflection of the . eastern character

Abstract

The enumerating and the oriental imagine appeared in forming a picture about the orient and what is an oriented in the western culture , which appeared in the action of enumerating and talking which dissolvable in the magical and wondered in the world of the western text , so the western culture in all it's images become a methodizing exercising in discloser the other which is oriented which was vague intellectively and doctrinaires that must be disciplining and repressing it in the system of the oriental speech which produced and reproduced the other in the base of the ideology and the age spirit which Oriented , intellectual , ingenious exhale from it in creating his own narrating texts worlds , so Umberto Eco enumerating tried to discover the imagine of orient in all it's geographical and characteristically sides that made him seemed as Orientalist or traveler provides information about the wondered and Orwellian in the east , but Eco enumerating approached look like re- detecting the east in the base of the imagined and it's enumerating worlds which linked by the history , the real and the imaginary , so we can say that the three enumerating novels for Umberto Eco influenced by the oriented formatting , content
and the eastern imaginary enumerating and . the public literature





الهوية السردية والمتخيل التاريخي :

تشتغل سرديات مابعد الحداثة على فكرة التجاوز أو التقويض للنسق البنيوي السردي الذي تشكل في المنهج الشكلاني أو البنيوي القائم على أساس ثنائية المتن الحكائي ،والمبنى الحكائي وما افرزه من عناصر موضوعية حاول المنهج النسقي البنيوي أن يقاربها من خلال كيفية الفعل أو العلاقة بين الشخصية ،واللغة ،والمنظور، والزمان، والمكان، والوصف، والحوار ،والواقع الإجتماعي، والتاريخي الذي تطور إلى حالة من الوظائف(١) التي حددها بروب لمقاربة الروايات ،والتي تحولت بعد ذلك إلى تقسيمات جديدة أنطلقت من فكرة القصة، والخطاب، وتفاعل الدور المضموني أو المحتوى مع مادة أو الشكل السردي الجديد(٢) ، ولعل السرديات بوصفها فعلا لا حدود له شمل مختلف الخطابات سواء أدبية أو غير أدبية ممتزجا بالوضعية الكتابية، والشفوية الحاضرة في الأسطورة، والخرافة، والأمثولة، والحكاية، والقصة، والملحمة، والتاريخ ،والمأساة والدراما، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة ،والسينما الخ، مسجلا مقولة شاملة حاول الباحثون أن يحددوها ويقننوها ضمن اختصاص نقدي ابستمولوجي، فالسرديات تندرج بوصفها اختصاصا جزئيا يهتم بـ(سردية) الخطاب السردي ، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعني بـ(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري ، ولكن تطور ـ السرديات ـ عمل على تجاوز الوصف العام أو الأدبي لتتوجه إلى الاستقلال، والخصوصية ضمن جدلية الانفتاح والانغلاق (سرديات حصرية، وتوسعية) فسردية الانغلاق أو سردية الخطاب تشكلت في المدرسة البنيوية واللسانية ، والسردية المنفتحة أو التوسعية أو سرديات النص(٣) تجسدت في انفتاحها الدلالي المتجلي في المناهج والنظريات السيميائية ،والتأويلية، و التفكيكية ، والتي مثلت سرديات مابعد الحداثة من خلال تقويضها لمنطق أو البناء الأرسطي للأحداث، والأشياء، عاملة ـ سرديات مابعد الحداثة ـ على تجاوز الشخصية الفزيقية أو التاريخية المتماهية مع الواقع، لتتحول إلى مدلول يبعدها عن الوضوح والوصف، قائمة على لعبة الأسطرة، والغياب، و الغموص ، مبتعدة ومقلصة ـ سرديات ما بعد الحداثة ـ من دور الوصف والحوار ،ومتبئرة حول سيرورة السرد وفاعليته، متخذة من التكثيف، والإيجاز، والشعرية سمة ،وصفية وحوارية، متلاعبة بالزمان، والمكان المتحول إلى خصوصية المرجعية الخيالية ،و الأسطورية ،و الإنسانية التي تقوض المحاكاة الأرسطية للواقع، مشكلة من اللغة التي تلعب على شعرية الوسيلة والغاية السردية هدفا تأوليا، وسيميائيا(٤) ، ولكن ما يهمنا في سرديات ما بعد الحداثة تحاورها، وإعادة إنتاجها للمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية، والملحمية، ولاسيما في المتخيل الغربي الذي شكل من غرائبية، وعجائبية(*) الشرق مرجعية أو خلفية إبداعية وخيالية تماهت مع البعد المعرفي أو العلمي للاستشراق عند الغرب الذي أرتبطت بها الثقافة بالامبريالية حسب ادوارد سعيد الذي وجد من الفعل الإبداعي السردي أو الروائي الغربي فعلا استشراقيا أنبنى في الذاكرة أو الذات الغربية التي إعادة إنتاج الشرق بصورة متخيلة تتحايث مع ذاكرة الوعي العلمي، والمعرفي المترسخ في الذاكرة الجماعية الغربية التي أستساغت العجائبي، والغرائبي في السرديات الشرقية أو المتخيل الشرقي المنعكس في مرآة الحكي أو الخطاب السردي والروائي الغربي(٥)، والذي بقي محافظا عليه في الذاكرة والمدونة الجماعية الغربية بوصفه حضورا دائما إلى الوقت الحاضر(عند الغرب) وما قدمه أمبرتو إيكو من أعمال سردية، وروائية أتخذت من القرون الوسطى واقعا أو جغرافية بكل ما تحمله من جانب التاريخ ، والمتخيل هوية سردية عجائبية، وغرائبية حققت شهرة واسعة له، ومن يقارب سرديات إيكو يكشف عن توجهات ارتبطت بالجانب الفردي أو الخصوصية الإيكوية، والجانب الجماعي بالذاكرة الغربية عن الشرق والعصور الوسطى ، فالخصوصية الإيكوية لفكرة مابعد الحداثة المتبلورة في كتبه النقدية تنطلق من حضور الماضي في الحاضر،ففكرة مابعد الحداثة حسب إيكو تتخذ خطوة للخلف كي تخطو خطوتين للأمام، مركزا على أن مشاكل أو أزمات العصر يمكن حلها من

خلال زيارة الماضي نقديا، فالتفكيكية، والسميائية، والتأويلية، والفلسفات الحديثة كلها فلسفات قديمة عالجت أزمات القرون الوسطى(٦)، ولعل الأطروحة النقدية عند إيكو تتماهى مع أطروحته للمتخيل السردي الذي تفاعل معه ذائقة المتلقي الغربي المعاصر ، فلعبة المتخيل الاستشراقي في الخطاب السردي عند إيكو عملت على مزج الحدث التاريخي، بالخيالي من خلال انصهار الزمان(التاريخ) بالسرد، فالموضوعية الزمانية أو الكسمولوجي التي قاربها التاريخ، والمترسخة في الذاكرة الجماعية عند الغرب، ولاسيما في الفعل والكتابة الاستشراقية التي كشفت عن الملامح الشرقية، وطبيعتها الثابتة، والمتحركة شكلت مرجعية حاضرة في الثقافة الغربية ، أما الزمان الذاتي أو الفينومينولوجي ودوره في التعاطي المرئي مع مسالة الزمان، فهو خصوصيته الإبداعية والمتخيلة التي تجاوزت الحقيقة أو المرجعية الجماعية التاريخية إلى للامألوفية، والغرائبية، والعجائبية الشرقية(٧)، المعاد إنتاجها بوصفها الخيال اللاوقعي أو المرجعية الجمالية التي تثير الدهشة والتشويق، لكشف الجغرافيات الطبيعية ،والشخصيات المتخيلة ،المتطعم بالجانب الأسطوري و العجائبي ، وبذلك حاول إيكو أن يتخذ من السرد البؤرة أو التوسط بين الأفقين الأساسين للزمان (الموضوعي والذاتي) وامتصاصهما وانصهارهما ضمن زمانية موضوعية تاريخية، و زمانية ذاتية خيالية، مشكلة المتخيل التاريخي الممتزج بالهوية السردية(٨) التي تنطوي على علاقة تفاعلية بين الهوية الذاتية، والهوية العينية التي تردم الفجوة أو الهوة بين التغيير(الذات) والهوية المطلقة، لذلك فإن حضور الاستشراق في سرد إيكو مثل بعدا أضاف نوعا من الديمومة والاستمرارية للرؤيا أو وجهة النظر التي عرفها وعايشها الفرد الغربي المنطوية على البعد التشويقي، وسحره المعرفي لكشف الصورة الشرقية في حاضنة المتخيل الغربي في كل جوانبها الأسطورية والعجائبية .

الاستشراق مفهوماً وإجراء :

مدخل :

يتصل الاستشراق في الثقافة العربية بعلاقة جدالية بمصطلح الاستغراب الذي يمثل بالنسبة للأول الحضور أو الغياب ، وذلك في دائرة علائقية تستدعي إحداهما الأخرى في حدودية الارتباط بنرجسية الغربي ودونية الشرقي ، وانطلاقا من أصل الاستشراق اللغوي والاصطلاحي فان جذور كلمة الاستشراق لغويا تعود أصلا إلى جهة " الشَّرْق : يقال طلع الشَّرق ، والتَّشْرِيقُ أيضا الأخذ من ناحية المَشْرَق ، ويقال : شَتَّان بَيْن مُشَرِّق ومُغَرَّبٍ"(٩) ، وأصل الشَّرق " داخل في شُروقِ الشَّمسِ "(١٠) ، وشُروق الشَّمس عكس غُروبها " ويقال طَلعتْ وَشَرق الشَّمس ولا يقال : أغربتْ الشَّرقُ ، والشَّرق أسفارها "(١١).

ويتبلور معنى الاستشراق اصطلاحا في الدراسات التي يقوم بها الغربيون بمقاربة قضايا الشرق لغرض التعرف على العالم الشرقي من خلال الدراسات اللغوية ،والدينية ،والتاريخية ،والاجتماعية ،والسياسية ،والعادات، والتقاليد(١٢)، وهناك من يذهب بالاستشراق إلى الدراسات التي تدور حول الشرق الإسلامي ، والذي يقابله الغرب الصليبي في أروبا ، أما المستشرقون ، فهم في غالبيتهم من رجال الدين اليهود والمسيحيين(١٣)، وهذا لا يمنع إن يكونوا من السياسيين وعلماء الانثروبولوجيين والرحالة والمستكشفين(١٤)، أما التعريف الإجرائي للاستشراق في هذا البحث فمخيلة سردية يبحث فيها الغربي عن العجائبي والمدهش في جغرافية الشرق المتخيل في وعي الغربي .

المبحث الأول

صورة الشرق في المتخيل السردي مابعد الحداثة:

تتمظهر صورة الشرق في المتخيل السردي عند إيكو في تكوين صورة عن الشرق والشرقي في الثقافة الغربية ،والذي يتجلى في فعل السرد والحكي الذي ينصهر فيه السحري بالعجائبي والغرائبي في عالم النص الروائي الغربي ، اذ شكلت الثقافة الغربية بكل أشكالها ممارسة ممنهجة في كشف الآخر الشرقي الذي كان بمثابة مجهول فكري وعقائدي يجب تطويعه وإخضاعه في منظومة الخطاب الاستشراقي الذي ينتج ويعيد إنتاج الآخر على أساس إيديولوجيا وروح العصر التي ينطلق منها المستشرق، والمفكر، والمبدع الغربي في تكوين عوالم نصوصه السردية ، ولعل محاولة ادوارد سعيد في مقاربته للسرد الغربي وربط النصوص الروائية والثقافة الغربية بالامبريالية التي تجلت في النص السردي الذي جمع بين الجمالي ووجهات النظر السياسية التي عدها سعيد محاولة لسلخ الإنسانية عن غير الأوروبي ،وإبراز شعوب وأصقاع بأسرها خاضعة ودونية(١٥)، و يمكن عد مقاربة سعيدً بمثابة المحفز على مقاربتنا للنصوص السردية للروائي والناقد إيكو(**).الذي عرف بولعه بالدراسة والبحث في العصور الوسطى في التاريخ الغربي (الأوروبي) ، مما دفعه إلى إبداع نصوص سردية تحاكي متن العصور الوسطى ،وتكشف عن فكر الغرب ووجهة نظره للدين، والحياة ،والسياسة ،والآخر الشرقي المسلم والملحد ، إذ تمثلت في نصوصه الروائية وصفا للشرق والشرقي حسب منظومة الأفكار والخلفيات المعرفية ،والثقافية ،والفلسفية ،والدينية التي حركت وتحركت على أساسها شخصياته الروائية التي كانت موزعة بين رجل الدين، والسياسي ،والمغامر ؛ولذلك فإن مقاربتنا ستركز على ثلاث روايات تجسدت فيها الرؤية الروائية والإيديولوجية التي تكشف رؤية الغربي للشرقي في العصور الوسطى ، فالرواية الأولى " إسم الوردة " (***)، والرواية الثانية " جزيرة اليوم السابق "(****) ،و الرواية الثالثة " باودولينو" (*****) ، اذ



يتبلور البناء السردي الإستشراقي في متن روايات إيكو على أساس حضور المكان الشرقي بسحريه وعجائبه ، ووصف الشخصيات الروائية للمسلمين ،والعرب ،والشرقيين ،والعالم الثالث بين الوصف الايجابي والسلبي ؛ لذلك سنحاول في هذه المقاربة كشف رؤية أمبرتو إيكو وشخصياته الروائية وخلفيتها المعرفية التي ترتبط بالمزاج الفلسفي، والمعرفي في القرون الوسطى للمكان الشرقي ، ووجهة نظر الشخصيات الروائية بالشخصية الشرقية والشرق .

المبحث الثاني

سحر المكان الشرقي بطبيعته المتحركة والساكنة :

تتحاور مشهدة المكان الشرقي مع روافد فكرية ،ومعرفية ،وأدبية استشراقية في محاولة رسم جغرافية سحر الشرق العجائبي الذي يجسد حالة مجهولة تحدد ما كان متجليا في ذاكرة الجماعة والشعوب الأوروبية التي غذتها المدونات الاستشراقية ،والحروب الصليبية في تكوين صورة نمطية تتماهى مع السحر ،والخرافة، والعجائب ، إذ يبرز إيكو رؤية مركزية تجسد حقيقة خيالية تعالقت في ذاكرة الغرب عن الشرق بعيدا عن كونها حقيقة تطابق الواقع ، فثمة حضور وتحاور ينطوي على مشاهدة الراحلة والمستشرقين وما لاحظوه وشاهدوه وسردوه في الغرب ، فيتمظهر المكان بسحره وخرافته في ذاكرة الشخصية الرئيسية في رواية باودولينو ، الذي يحاول أن يكتب شعرا أو رسالة تصف لحبيبته ما رآه ،ولكن ضغوط الذاكرة وحضور المتلقي الحبيبة ، يمارس سلطته في أن يقدم باودولينو مشاهدته عن الشرق تتماهى مع سلطة المدونات القديمة للمستشرقين الذين زاروا الشرق ، إذ يقول الراوي العليم: " كان يقرأ أخبار عن الأراضي النائية حيث تحيا التماسيح والثعابين المائية الضخمة التي بعد التهامها البشر ، تبكي وتحرك فكها الأعلى ، والتي ليس لها لسان ، وحيث عجول النهر ، نصفها آدمية ونصفها حصان ، والحيوان الغول ، جذع حمار ومؤخر آيل ، ونحر الأسد ووركيه ، وقوائم حصان ، وقرن مفلوق وفم مشقوق حتى الأذنين يصدر عنه صوت شبه ادمي ، وعوض الأسنان عظم وحيد . كان يقرأ أخبار بلاد يحيا فيها بشر بلا مفصل عند الركبة ، بشر من دون لسان ؛ بشر بآذان ضخمة يلتحفون بها اتقاء للبرد ، وذوو الورك الوحيدة يتراكضون على ساق واحدة "(١٦)

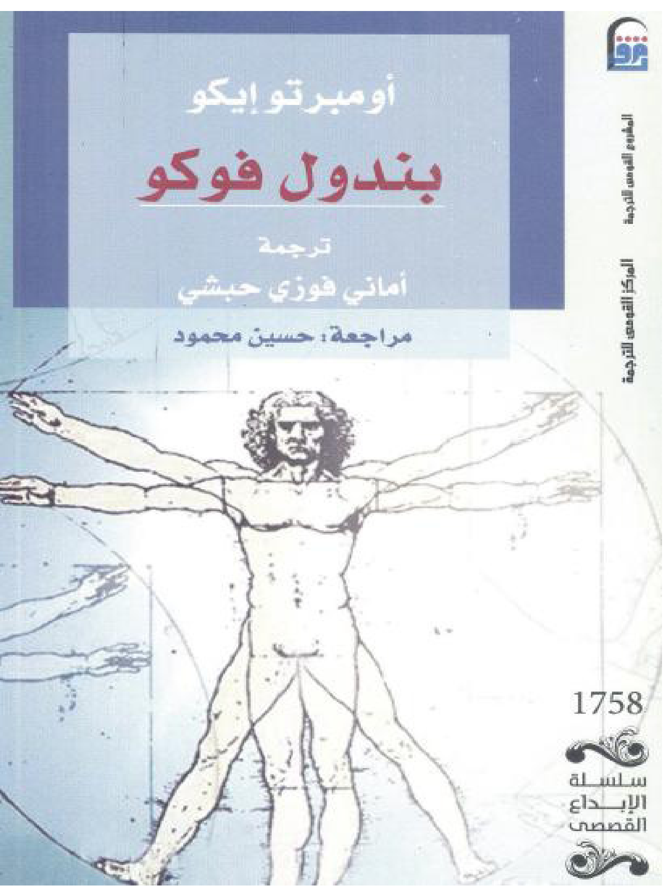
تؤثث الحيوانات العجيبة والغريبة في هذا النص سحرا خرافيا يتماهى مع الخلفية الفكرية ،والموسوعية التي تتقبل حضور هذه الحيوانات الغريبة في جغرافية ومكانية الشرق مما يضفي طاقة وإثارة ودهشة تعمل على فتح ذاكرة وخيال المتلقي الغربي على أوصاف بعيدة عن الواقع ، مما يجسد



عوالم سردية تتماهي مع الخيال ،والذاكرة ،والتاريخ ،وانفتاح كل الاحتمالات التأويلية والوصفية لكون الشرق المجهول ينطوي على سحر غرائبي وعجائبي من خلال وصف الإنسان الشرقي والأشياء ،والطبيعة ،والحيوانات التي تعمل جميعها على تعضيد النص لتقديم عوالم متخيلة تنسجم مع مكانية وبيئة الشرق ، ويتعاضد سحر المكان وتأثيثه العجيب والغريب مع كون غرابة المكان ،والأشخاص ،والحيوانات ،والطبيعة تتماهى مع العادات والتقاليد الشرقية الغريبة التي تتواتر وتتناقض مع العادات الغربية مما دفع الراوي العليم إلى تشكيل تعاضدية غرائبية المكان والإنسان مع غرائبية العادات والتقليد التي تمارس في الشرق إذ يقول الراوي العليم: " ... ؛ وعن بلد إذا وقف فيه أحد قبالة الشرق وجد ظله عن يمينه ؛ وعن آخر يقطنه أناس مفرطون في الضراوة ، حيث يعلنون الحداد أذا أنجبت النساء أطفالا ، ويقيمون الاحتفالات إذا ماتوا ؛ وعن بقاع تنتصب فيها جبال شاهقة من الذهب تحرسها نمال حجم أحداها بمثل حجم كلب ، وحيث تحيا الأمازونيات ، النساء المحاربات اللواتي يبقين الرجال منفيين في المنطقة الحدودية ، وإذا أنجبت أحداهن مولودا ذكرا ألحق بابيه أو قتل ، وإذا أنجبت مولودا أنثى يبترن بنصل محمى ثديها الأيسر إذا كانت من أسرة نبيلة ، كي يتاح لها أن ترتدي المجن ، والأيمن إذا كانت من العامة كي يتاح لها أن ترمي بالقوس ، وأخيرا حكي لها عن النيل ، احد الأنهر الأربعة التي تنبع من جبل الفردوس الأرضي : فمجراه يعبر صحارى الهند ، و يغوص في باطن الأرض ، ثم ينبجس



عند سفح جبل الأطلس ، ثم يصب في البحر بعد أن يـعبر مصر."(١٧).
يوحي هذا النص بأن عملية المقارنة بين جغرافية وعادات وتقاليد الغربي كان لها حضور في كون أن مناخ المناطق الغربية يختلف عن مناخ المناطق الشرقية ،إذ إن شروق الشمس وزاوية سقوط ضوئها يجسد إتجاه سقوط الظل يمينا ، وكذلك يشير باودولينو إلى فكرة أساسية متجذرة في الشرق إذ كانوا يقدمون الذكر على الأنثى ، وذلك لأسباب كثيرة منها كثرة الحروب والجانب الأخلاقي المتجلي في الخوف من الغزوات ،وما يتبعها من الحفاظ على شرف المرأة ، فضلا عن أن العوالم السردية تتماهى مع الذاكرة وموسوعية المتلقي الغربي في انصهار عجائبية العادات والتقاليد مع عجائبية وصف المكان وخرافته من جبل ذهب ونملة بحجم كلب ، ونساء أمازونيات ، وسيرة تحرك نهر النيل ،و كل هذه الأوصاف تعبر عما كان يريد المتلقي الغربي أن يسمعه ، إذ إن عوالم السرد المتخيلة تنسجم مع الخرافات، والأساطير العجيبة التي كانت معروفة في الأدب الشعبي وأحاديث العامة من الناس ، ولعل فكرة طفولة العقل والخيال يسجل حضورا قويا في هذا النص لكي ينسجم مع فكرة المغامرة التي تستدعي إلى ذهن المتلقي مغامرات سندباد وألف ليلة وليلة ، إذ تناصت رواية باودولينو مع سياق وحكايات المتخيل العربي التي تجسدت في إلف ليلة وليلة تنصهر وتذوب النصوص الشرقية ــ ألف ليلة ــ ،ولاسيما مغامرة سندباد في المتخيل السردي للرواية المغامر باودولينو الذي على أثره تتحول قصة سندباد من حكاية خرافية في أدب الشرق إلى حكاية حقيقية تساعد على تطور أحداث رواية إيكو التي يحاول من خلالها تأكيد وجود مملكة الراهب جان ، لأن حسب مقصدية المؤلف إيكو ، فإن أي خرافة أو أسطورة تحمل نوعا من الحقيقة ، لذلك كان باودولينو قد استلهم فكرة إرسال الرسالة من قصة سندباد إذ يقول باودولينو " لقد استلهمت فكرة تحرير رسالة من الراهب جان من حكاية كان ربّي سليمان قد سمعها في أوساط عرب اسبانيا . بحار ، يدعى سندباد ،وعاش في زمن الخليفة هارون الرشيد ، قادته إسفاره ، ذات يوم ، إلى إحدى الجزر الواقعة عند خط الاعتدال ، ما يعني أن الليل فيها ، كما النهار ، يدوم أثنتي عشرة ساعة ، روى سندباد أنه صادف ، على الجزيرة ، عددا غفيرا من الهنود ، فلا بد إذا أن الجزيرة كانت قريبة من الهند ، اقتاده الهنود للمثول أمام أمير سرنديب ، وكان ذاك الأمير لا ينتقل الا محمولا على عرش وضع على ظهر فيل ، علوه ثماني أذرع ، وعلى الجانبين يواكبه صفان من الحاشية والوزراء ، يتقدمه بشير حاملا رمحه الذهبي ، ويتبعه آخر حاملا كتلة من الذهب جعلت قمتها زمردة . وعندما يترجل عن عرشه المحمول ليتابع طريقه ، على صهوة جواد ، كان يتبعه ألف فارس مكسوين بالحرير والديباج ، ويتقدمه بشير آخر مناديا إن الوافد ملك لم يحظ سليمان بمثل تاجه . استقبل



الأمير سليمان واستفسر منه مطولا عن المملكة التي قدم منها . وفي آخر الأمر طلب منه أن يحمل معه لهارون الرشيد هدية و رسالة مدونة على رق من جلد الخروف بحبر مجلوب عبر البحر ،... وكانت الهدية المتواضعة عبارة عن كأس من الياقوت الأحمر ، وجوفها مرصع باللآلئ . تلك الكأس والرسالة قد زادت أسم هارون الرشيد العظيم هيبة ووقعا في عالم المشرقيين .
... من المؤكد أن بحارك هذا كان في مملكة الراهب جان ، قال باودولينو ؛ سوى أن العرب يطلقون عليه اسما مغايرا . ولكنه كذب حين قال إن الراهب قد بعث برسائل وهدايا للخليفة ، لأن جان مسيحي ، لا بل هو نسطوري ، وإذا كان ينبغي له أن يبعث برسالة لكان بعث بها إلى الإمبراطور فردريك "(١٨).
تشكل مرجعية المتخيل العربي وحكاية ألف ليلة وليلة نواة وإطارا انطلق منه إيكو في بناء أحداث روايته التي تعكس مغامرة سندباد في كشف مجاهيل وعوالم وأصقاع عجيبة وغريبة تتداخل فيها الحقيقة بالخيال ،ولعل محاولة ربط هدية الملك سليمان إلى هارون الرشيد تنطوي على بعد سياسي وديني يتمركز حول الكشف عن عظمة وقوة هارون الرشيد ، والتي قابلتها محاولة باودولينو إظهار مدى قوة وعظمة فردريك ، ولعل محاولة إيكو في تناصه مع هذا النص ما هو إلا تعضيد وتشكيل يتمحور على أساس امتصاص واجترار وتذويب نص سندباد لكي يجسد متخيلا يبني على أساسه




إيكو متخيل يعطي شرعية الخيال أبعادا عجائبية تمنطق عوالمها ،وتناصها مع متخيل شرقي عجائبي كشف عجائبية الهند والشرق الأقصى ، لكي يوظف اكتشاف سندباد للآخر الشرقي قوة وطاقة تحمل بعدا يتفاعل معه المتلقي الغربي في اكتشاف مكتشف المتخيل العربي ، وبذلك كان إطار المتخيل الشرقي يوفر إطارا عجائبية أنبنى على أساسه المتخيل والسرد الغربي عوالمه الغريبة ، أما الجانب الآخر من هذا النص فهو التوظيف السياسي والعقائدي لباودولينو لمملكة الراهب جان التي ارتبطت في الذاكرة الجماعية الغربية بالمسيحية ، ولذلك أتهم سندباد بالكذب في كون الراهب جان مسيحياً ، ولا يمكن أن يرسل رسالة وهدية إلى مسلم وعدو المسيحيين ، مما تبرز مركزية الغرب ونرجسيته في أن الرسالة والهدية لابد أن ترسل إلى فردريك لكونه يمثل عظمة وقوة المسيحية .

ولو وسعنا الرؤية نتلمس تداخل نصوص وأحداث للمسلمين في نصوص السرد (الإيكوي) ترتبط بالعصور الوسطى الإسلامية مدونة في كتب التاريخ والمذاهب والعقائد الإسلامية ، فقصة الأمير علاء الدين والحشاشين تبعث نوعا من الدهشة العجائبية والغرائبية عند المسلمين والغرب ، ففي محاولة باودولينو كشف سر العسل الأخضر الذي كان يتناوله صديقه عبدول، والذي على أثره تحدث له نوعا من الهيام والنشوة وفقدان العقل ، إذ أباح عبدول بسره لباودولينو في قوله : " إسمع يا صديقي ، لقد تناولت قليلا من العسل الأخضر ، قليلا منه فقط . اعلم جيدا أنها تجربة من الشيطان ، لكن العسل مفيد ويعينني أحيانا على الغناء . أصغ جيدا ولا تلمني . منذ عهد طفولتي في الأرض المقدسة وأنا أسمع تكرار حكاية مذهلة ورهيبة . إذ يحكى أنه على مقربة من إنطاكية كانت جماعة من المسلمين تقيم على قمة جبل في قصر تعجز النسور عن بلوغه . وكان سيدهم يدعى علاء الدين ، وكان مرهوب الجانب من قبل أمراء المسلمين وأمراء المسيحيين على حد سواء . وكان يقال في الحقيقة أنه ، في وسط قصره ، توجد حديقة عامرة بكل صنوف الفاكهة والورود ، وحيث قنوات يجري فيها الخمر واللبن والعسل والماء ، ومن حولها ترقص وتغني فتيات فاتنات الحسن . ولا يقدر على العيش في تلك الحديقة سوى فتيان علاء الدين يأمر بخطفهم ، ويمارسهم ، في دار النعيم ذاك ، بالملذات . وأقول ملذات لأن أولئك الفتيان ، كما نمى إلي من أحاديث البالغين همسا ـ فتحمر وجنتاي حياء واضطرابا ـ ، كن سخيات ، مقبلات على أرضاء ضيوفهن ، ومنحهم ما يتوقون إليه من المباهج التي لا توصف ، والتي ، كما يخيل إلي ، لا تخلو من الإثارة ، بحيث إن الداخل إلى ذاك المكان ، ما كان ليغادره بأي ثمن . .....، فذات صباح مشرق استيقظ احد أولئك الفتيان في فناء خرب يكويه قيظ الشمس ، حيث ألفى نفسه مغلولا بسلاسل . بقي أياما على تلك الحال إلى أن اقتيد ليمثل أمام علاء الدين ، وهناك ارتمى على قدمي هذا مهددا بالانتحار ، متوسلا أن تعاد إليه الملذات التي حرم منها والتي بات لا يطيق الاستغناء عنها . فصارحه علاء الدين عندئذ بأنه اغضب الرسول وبأنه قد ينال رضاه مجددا إذا أبدى استعداده للقيام بعمل عظيم . وأعطاه خنجرا من ذهب وأمره بان يشد رحاله على الفور ، قاصدا بلاط سيد من أعدائه ليقتله . ذاك هو السبيل الوحيد لكي يستحق مجددا ما كان يبغيه ، وحتى لو قتل في الأثناء ، فمصيره الجنة التي تشبه في كل شيء المكان الذي طرد منه ، لا بل أفضل منه بما لا يقاس . لهذا السبب كان علاء الدين يتمتع بسلطان كبير ويثير الخوف في روع الأمراء من جيرانه ، سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين ، لان المرسلين من قبله مستعدون للقيام بأية تضحية "(١٩).

يكشف هذا النص تداخل الأدب بالتاريخ ،إذ إن جماعة علاء الدين أو الحشاشين هي حقيقة تاريخية تؤكدها المدونات التاريخية العربية والمسلمة التي ارتبطت بالحكايات الشعبية في الشرق التي أضفت إليها نوعا من المبالغة، والغلو لتعظيم دور هذه الجماعة ، فاستعار إيكو حقيقة وجود هذه الجماعة في ذلك الوقت محاولا أن يستثير في المتلقي الغربي سحر وغرابة الشرق وشعوبه ، إذ إن الشرق كان معروفا عنه بولعه بالسحر والخرافة ، ولكي يضفي إيكو مصداقية ومنطقية لمغامرة باودولينو ،فإنه أثناء رحلته في البحث عن مملكة الراهب جان يلتقي بجماعة علاء الدين كاشفا عن غرائبية المكان والأشخاص ولم يكتفِ فقط بالإشارة إلى عاداتهم وتقليدهم إنما في إظهار مظهرهم الخارجي الذي يوحي بشخصيات أسطورية وخرافية ، إذ تصف الرواية وتسرد لحظة لقاء باودولينو بجماعة علاء الدين " لمحنا رهطا من الرجال مقبلين على خيولهم . كانوا يرتدون ملابس فاخرة ويحملون أسلحة لامعة ، ولهم جسم آدميّ ورأس كلب.

ـ إنهم السينوسيفالوس ، الكائنات الكلبية الرؤوس . هم حقيقة إذا .

ـ حقيقة كما الله حقيقة . راحوا يطرحون علينا الأسئلة وهم يطلقون نباحا لم نفقه منه شيئا ، ثم افترّ أضخمهم الذي بدا انه قائدهم ، عن ابتسامة ـ ربما كانت ابتسامة أو لعلها زأرة غضب ، كشفت عن أنياب طويلة حادة ، واصدر أمرا لأتباعه فقيدونا في صف أحادي . واقتادونا عبر الجبل سالكين أحد الدروب التي لا يعرفها احد سواهم . وبعد ساعات من السير هبطنا إلى واد يحوطه من كل صوب جبل شاهق آخر ، وعلى سفحه حصن منيع تحوم فوقه طيور كاسرة ، وتبدو ، برغم البعد ، هائلة الأحجام . وتذكرت وصف عبدول ، وأيقنت أنه حصن علاء الدين. "(٢٠).

يشي هذا النص السردي بتداخل الحقيقة مع الخيال السردي ،إذ يقدم إيكو صورة طبق الأصل عما سمعه باودولينو من عبدول في وصف مكان وجماعة علاء الدين موظفا قدرته الإبداعية في تكوين صورة لرجال برؤوس كلب مما يثير حالة





من الخوف والدهشة ،ولكن باودولينو لم تثره وتدهشه مشاهدة هؤلاء الرجال إذ إن لديه معلومات مسبقة عن حال وشكل هؤلاء الرجال، إنما نجده قد استجاب لهم في محاولة الوصول إلى مقر إقامته ، ويتماهى باودولينو مع الرحالة العربي سندباد في اكتشاف المجاهيل وحب المغامرة من خلال ممارسة المؤلف الضمني دوره في هذا النص في تحول المتخيل السردي لمغامرة بطل إلى فتح أرويي يتجسد في وصف أشياء ومناطق الشرق بالساحرة، والغريبة ،والبدائية ،والعجيبة .

ومما تقدم يمكن القول إن جغرافية الغرب تثير نوعا من العجائبية ،والغربة، والسحر ، إذ حاول إيكو أن يؤثث فضاء واسعا من الغرائبية العجائبية محولا كل شيء إلى مشهد غريب وعجيب من المكان ،والإنسان ،والحيوانات أي كل الطبيعة الصامتة، والمتحركة في الشرق توحي بالسحر والغرابة .

المبحث الثالث

أـ الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية :

يعكس إيكو في روايته صورة متناقضة عن الشخصية الشرقية التي تحمل ملامح ايجابية وسلبية ، فتتجلى الصورة الإيجابية للشخصية الشرقية في سرد إيكو بين الشاعر، والعالم، والنبيل ،والمرح ،والصديق ، إذ يقدم شخصية عبدول في رواية بالشاعر ،والمرح ،والصديق الوفي ، و لديه ـ عبدول ـ قدرة على نظم الشعر، وتركيب الكلام والبيان، وهذا ما هو معروف عن الشرقيين ، إذ سأل باودولينو عبدول « أتنظم شعرا؟ سأل باودولينو .

ـــ بل أنشد أغاني . انشد ما أعاني . أني أعشق أميرة بعيدة «(٢١).

ولم يكتف باودولينو بوصفه بالشاعر ،وإنما بالذكي والنبيه وله قدرة على الانسجام والاندماج مع المجتمع الأوروبي ولاسيما الفرنسي ،إذ إنه في فترة قصيرة تعلم التحدث باللاتينية، واللغة السوقية أو العامية الدارجة ، إذ يقدمه باودولينو بأنه « كان على قدر من النباهة ؛ فبمضي بضعة شهور على إقامته في باريس أتقن التحدث باللاتينية كما باللغة السوقية الدارجة «(٢٢)، ولعل حالة القبول والتوافق في بعض ملامح شخصية باودولينو المتجلية في المغامرة والبحث عن الغريب وكشف المجهول ،ولاسيما المجهول الشرقي عمل على التقرب من عبدول الذي يمكن أن يساعده في البحث عن مملكة الراهب جان مما جعل علاقته معه تتطور إلى مرحلة الصديق المخلص له في رحلته إلى الشرق إذ يثير عبدول فضول باودولينو في اللقاء الأول ،إذ قال : باودولينو لصديقه السيد نيسيتاس « لكي أوضح الصلة بين عبدول والمكتبات ، سيتوجب علي أن أرجع قليلا إلى الوراء ، يا سيد نيسيتاس . .... ، لا حظت ، ذات صباح ،صبيا بقربي ، تدل سمرة سحنته على أنه مشرقي ، سوى أن صهبة شعره لا تمت بصلة إلى مظهر المسلمين .لم أكن موقنا مما أذا كان منتبها إلى الدرس أم مستغرقا في أفكاره ، غير انه بدا ساهيا شارد الذهن . وكان ، بين الفينة والفينة ، يقف مرتعدا متلحفا بثيابه ، ثم يعود إلى سهوه ، وأحيانا يخط أشكالا على لوحة . مططت عنقي لإستراق نظرة عليه فلاحظت أنَّه خط ، على معظم اللوح ، ونيم الذباب الذي يسم حروفا عربية ، أما الباقي فسوده بلغة شبيهة باللاتينية لكنها ليست لاتينية ذكرتني بلهجات بلادي . باختصار ، اغتنمت انتهاء الدرس للتحدث إليه ، وبدا ودودا باستجابته كأنه كان يصبو، منذ وقت طويل ، إلى العثور على من يتحدث إليه ؛سرعان ما توطدت صداقة بيننا ورحنا نتنزه على طول النهر ، وجعل يحكي لي قصته (٢٣).

وتتطور صورة العربي والشرقي في الوعي الغربي في اعترافه بأن العرب محبون للعلم والفلسفة ،إذ نجد أن إيكو في رواية إسم الوردة يكشف وجهة نظر رجال الدين الغربيين بالعلماء والفلاسفة العرب ،فكتاب أبي القاسم البلداشي من الكتب المهمة في الطب والأعشاب ؛وذلك حسب وجهة نظر غوليالمو في أثناء رده على سؤال سيفيرنو العشاب ،إذ قال: «غوليالمو بتواضع (قليلا جدا ، لقد حصل مرة بين يدي كتاب ابي القاسم البلداشي ... (تقويم الصحة)

ــ أبو الحسن المختار بن بطلان .

ــ أو القاسم المختار كما تريد . أتسأل أن كانت توجد منه نسخة هنا .

ــ ومن أجملها ، مع رسوم كثيرة ممتازة .»(٢٤).

ولا يتوقف العطاء العلمي عند العرب فقط في الجانب الطبي، إنما في علم البصريات كذلك حسب المتخيل السرد لإيكو ومرجعيته في الوعي الغربي في القرون الوسطى إذ يربط المحقق غوليالمو الشخصية الرئيسة في رواية إسم الوردة تطور علم البصريات بالعرب داعيا أحد الرهبان إلى قراءة كتب العرب في علم البصريات « يجب أن تقرأ بعض الكتب في علم البصريات كما قرأها دون شك مؤسسو هذه المكتبة . وأحسنها هي كتب العرب . لقد ألف الخـازن كتـابا بعـنوان (زيج الصفائح) حيث يتحدث ، مستدلا ببراهين دقيقة في علم المساحة ، عن قوة المرايا . ...

ـ آه ، إنها عربية . هل هناك كتب أخرى مثل هذا ؟

ـ نعم ، البعض . ولكن هناك واحداً باللاتينية ، إن شاء الله . إل...، الخوارزمي ،

ـ لوحات الخوارزمي الفلكية ، ترجمها اديلاردو دا باث ! إنه كتاب نادر جدا!واصل .

ـ عيسى بن علي ، (في علم البصر) ، الكندي ، (حول أشعة الكواكب) »(٢٥).

وتتمظهر المكتبة العربية والإسلامية بوصفها ذات ابعاد معرفية وكمية تتجلى بها اعتراف الغرب بعناية العرب وتثمينهم للعلم والمعرفة من خلال احتواء المكتبات الشرقية على أضخم وأعظم الكتب مما وضعها في منظومة الفكر الغربي في العصور الوسطى على أساس كونها تجسد تقابلا




أو مركزية لا يمكن أن يتجاوز عظمتها المكتبات الغربية ، وتحضر هذه المقارنة بين مركزية المعرفة الشرقية والهامشية المعرفية الغربية في أثناء عملية وصف إيكو لمكتبة الدير التي تعد من أعظم المكتبات في ذلك الوقت بما تحتويه من كنوز المعرفة محتوية على كتب فلاسفة وعلماء عرب ، كاشفا إيكو عن ثقة وإيمان واعتراف الغربي في ذلك الوقت بتطور العرب وموسوعيتهم العلمية التي تنهل من كل رافد ،ففي أثناء تفتيش المحقق غوليالمو في مكتبة الدير يجد كتبا علمية عربية في قوله « وأنا أفتش في خزانة (وها هنا كتب أخرى . (القانون) لابن سينا ، وهذا المخطوط الجميل بخط لا أعرفه ... «(٢٦) ، مستطردا في وصف إعجابه بالكتب العلمية العربية في أثناء وصفه لكتب ترجمة من العربية إلى اللاتينية ، وأفادة الغرب من العلوم العربية ، في قوله هناك كتب ألفت « باللاتينية ، ولكنها مترجمة من العربية . أيوب الروحاوى ، دراسة حول رهاب الماء عند الكلاب ، وهذا كتاب الكنوز . وهذا (علم البصر) للخازن «(٢٧)، ولو وسعنا الرؤية لوجدنا إعجابهم بالفيلسوف العربي المسلم الكبير ابن سينا ، إذ يقيم تلميذ المحقق البندكي ادسو مقارنة بين حالة الحب عند العرب والمسيحيين وكيف أن العربي والمسلم لا يخجل من البوح بالحب، ولكن في حدود المسموح به في دينهم ، أما المسيحي فإن الحب يعد جريمة يخجل منها ،إذ يقول: البندكي ادسو « كنت أخاف أن يدخل أستاذي فجأة ويمسكني من ذراعي فيكشف سري من خلال نبضات شراييني ، مما سيجعلني أخجل كثيرا .... وا حسرتاه ، كان العلاج الذي يشير به ابن سينا هو الجمع بين المحبوبين عن طريق الزواج . صحيح أنه كان كافرا ، وأن كان حكيما ، لأنه لم يعمل حسابا لحالة راهب مبتدئ بندكتي»(٢٨).،ولم تتوقف حالة الإعجاب بالجانب العلمي والفلسفي إنما نجد أن في الوعي الغربي قد ترسخت حقيقة يكن لها الغربي احتراما وتقديرا ،والتي ارتبطت بحالة الحروب الصليبية التي دامت بين المسلمين والغرب لمدة طويلة ،إذ مثلت شخصية صلاح الدين الأيوبي التي ضرب بها المثل بالنبل والكرم ، إذ نجد تعليق لنيستاس في أثناء أحداث استلاء البرابرة على القسطنطينية في عام ١٢٠٤ ، وما جرى بها من خراب وقتل ونهب ، مقارنا لنيستاس بين ما حل بالمسيحيين في القدس في من كرم وعدم قتلهم من قبل صلاح الدين الأيوبي ، وما يحدث في القسطنطينية من خراب وقتل ، إذ قال: لباودولينو « آواه يا سيد الطيب ، شكرا لعونك ، فليس اللاتينيون كلهم إذا من طينة الضواري الجامحة التي تعيش الحقد في ألبابها . حتى المسلمين لم يقترفوا مثل هذا عندما غزوا القدس ، عندما رضي صلاح الدين بحفنة من النقود مقابل تركه الآهلين يخرجون بسلام !»(٢٩)، ولا يبتعد لنيستاس عن تكوين صورة عن العلاقة التي كان متوترة بين الغرب المسيحي والأتراك المسلمين إذ مثل الأتراك حسب وجهة نظره قوما رحماء على عدوهم عند تعبيره عن الدمار الذي حدث في القسطنطينية متحسرا ومتألما لكونها تحدث من قبل المسيحيين أنفسهم ، رابطا حالة الدمار بعقاب الله سبحانه وتعالى في قوله :» ــ الأتراك ما كانوا ليفعلوا ذلك مطلقا ، قال نيسيتاس.إذ تربطنا بهم علاقات ممتازة .كان علينا أن نرهب جانب المسيحيين . ولكن لربما كنتم يد الله ، وهو الذي أرسلكم للاقتصاص من خطايانا»(٣٠) ، وتتجاوز قدرة العربي والمسلم الناحية العلمية والفلسفية التي مثلت خلفية معرفية تكونت في ذات ووعي الغربي؛ لتنحاز إلى قدرة علمية سحرية تبعث نوعا من الدهشة والتعجب مما يضع العربي والشرقي في طبقة علية يكن لها الغرب إعجابا لكون الشرقي مزج بين السحر والخيال والحقيقة التي على أساسها شكلت حقيقة مطلقة آمن وأيقن بها الغربي ، إذ يسرد أمبرتو إيكو على لسان شخصيته الرئيسية روبارتو في رواية جزيرة اليوم السابق كشف سر مادة مستوحا من الشرق ، إذ قال :» ذات يوم بينما كان بوتسو الأب ينظف سيفه إذ جرح نفسه ، ولعل السيف كان صدئا ، أو أن الضرر مس جزءا حساسا من اليد أو من الأصابع ، لأن الجرح كان مؤلما جدا . عند ذلك أخذ الكرملي السيف ، ونثر عليه مسحوقا كان يحتفظ به في حقة صغيرة ، وعلى الفور أكد السيد بوتسو انه أحس ببعض الراحة . ومهما كان الأمر بدا الجرح يلتئم منذ اليوم الموالي .وسر الكرملي باندهاش الجميع ، وقال إن عالما عربيا أطلعه على سر تلك المادة ، وإنه دواء أقوى بكثير من ذلك الذي يسميه الكيميائيون المسيحيون (unguentum armarium)»(٣١) ، ويسجل الوعي الغربي في القرون الوسطى والسرد المتخيل إعجابه ليس فقط بالشخصية الشرقية إنما باللغة العربية التي كانت في ذلك العصر تمثل لغة العلم والفلسفة لما تجسده من قدرة على تذويب الخطابات العلمية والفلسفية في كينونتها ، إذ قدمت مصطلحات ومفاهيم اندمجت في سياقها ، ولكونها تمتاز بسلاستها ومرونتها في استعاب الفلسفة :فقد وصفها عبدول عندما سأله باودولينو « عما كان يدونه في أثناء الدرس ، فاخبره رفيقه بأن الملاحظات التي دونها بالعربية تتصل بأمور قالها المعلم حول الجدل ، لأن العربية هي ، بالتأكيد ، أكثر اللغات مراسا بالفلسفة «(٣٢)، ويفتح إيكو في نصوصه السردية ذاكرة الوعي الغربي إلى أصالة وعمق حضارة الشرق وامتدادها إلى عصور بعيدة مثّل فيها الشرق حضارة عظيمة ، مترسخة في أعماق الجذور التاريخية للشرق ،فقد كان المصريون أهل حضارة عريقة علموا العالم الكتابة وتشفير الرموز ،إذ يقول: إيكو على لسان إحدى شخصياته عن ماهية اللغز والرمز رابطا الرمز والتشفير بقدرة المصريين القدامى ودقتهم في تحميل رموز الحيوانات طاقات إيحائية ودلالية ، إذ يُظهر إيكو أن المصريين أول من تحدث عن الحمامة « منذ الهيروغليفيا القديمة جدا المنسوبة لهورابولو ، ومن بين الأشياء العديدة الأخرى ، كان





الحيوان يعتبر أطهر المخلوقات ،..... ولكن رغم طهارته ، فالحمام هو أيضا رمز الخبث ؛ لأنه يستنفد نفسه في الشبق : انه يقضي اليوم كله في التقبيل (مضاعفا من التقبيل ليسكت إحداهما الآخر) مع تشبيك اللسان ، ومن هنا جاءت عبارات كثيرة داعرة مثل لعب بالشفاه مثل الحمام وقبل حمامية ، مثل ما يقول الذميون . حمحم مثل ما يقول الشعراء بمعنى المضاجعة مثل الحمائم «(٣٣)، ويتماهى مع قدرة المصريين على ترميز الآشوريين « الذين يمثلون سمير أميس في شكل حمامة «(٣٤)، وهكذا ترسخت صورة الشرقي الإيجابية في الوعي الغربي بين العالم ،والصديق ،والفيلسوف ،والرحيم مع أعدائه ،والكريم ،والنبيل .

ب ــ الصورة السلبية للشخصية الشرقية:

يعمل السرد (الإيكوي) على تقديم صورة أخرى ترسخت في الوعي الغربي في القرون الوسطى ، إذ نجد السرد (الإيكوي) مع ما قدمه من صورة إيجابية، فإنه يكشف عن الصور السلبية في كون العرب والشرقيين كفارا ، متخلفين ، أعداء ، بغايا ، نهاية دولة وتطور ، آكلي لحوم بشرية ، وكاذبين، وألوانهم سوداء.

إذ إن رئيس الدير في رواية إسم الوردة وفي أثناء حواره مع غوليالو يقارن بين عدد الكتب في مكتبته وعددها في مكاتب بغداد ،والقاهرة ،وطرابلس متهما العرب المسلمين بالكذب ،والتلفيق ، إذ يقول الراوي العليم: « ـــ أعرف أنها تملك من الكتب أكثر من أية مكتبة مسيحية أخرى . اعرف أن خزانات بوبيو او بومبوزا ، كلوني أو فلوري تبدو بالمقارنة مع خزاناتكم حجرة طفل صغير يتعلم مبادئ الحساب . اعرف أن الستة آلاف مخطوط التي كان يتباهى بها نوفاليزا منذ مائة سنة أو أكثر هي شيء قليل بالمقارنة مع ما يوجد لديكم ، وربما يكون الكثير منها الآن هنا . اعلم أن ديركم هو النور الوحيد التي تقدر المسيحية أن تضاهي به مكتبات بغداد الست وثلاثين ، والعشرة الألف مخطوط التي يمتلكها الوزير ابن العلقمي ، وأن كتبكم المقدسة تعادل الألفين وأربعمائة مصحف قرآني التي تتباهى بها القاهرة ، وأن حقيقة خزاناتكم هي البينة الساطعة ضد أسطورة الكافرين الصلفة الذين يقولون (وهم المتعودون على البهتان) مكتبة طرابلس تعد ستة ملايين من الكتب ويسكنها ثمانون ألف شارح ومائتا ناسخ .»(٣٥).

ولا تكمن حالة الكفر والكذب عند العرب المسلمين في حالة المقارنة بين إيمان المسيحية الأوروبية وكفر المسلمين الشرقيين ، إنما نجدها تأخذ مسارا آخر في المقارنة بين الحقيقة والمجاز بين المسيحية والإسلام ، فقد كان اللاهوت المسيحي لا يؤمن بإيصال الحقيقة عن طريق الاستعارة والكناية والمجاز ،ولكن في المقابل كان المسلمون يهتمون بالبلاغة ،والمجاز، والاستعارة ؛ لذلك قد ترجم العرب المسلمون كل ما اكتشفوه من علوم الأقوام الأخرى من الهند واليونان ... الخ ، حتى أنهم قد حافظوا على التراث اليوناني عندما ترجمه ، وعمل الانفتاح من ترجمة ونقل تراث الأقوام الأخرى على تقدمهم في العصر الذهبي الإسلامي ، إذ نتلمس في رواية إسم الوردة حوارا بين المحقق غوليالمو، والراهب الشاب بانشيو يوضح انفتاح العرب المسلمين على علوم الأقوام الأخرى ،وولعهم بالبلاغة التي على أثرها انتقدهم واتهمهم بانشيو بالكفار ،وذلك في أثناء رده على سؤال غاليالمو « ـ لقد سمعت ذلك بالأمس . كان يورج يلاحظ انه غير جائز أن تنمق الكتب التي تحمل في طياتها الحقيقة بصورة سخيفة . ولاحظ فينانسيو أن أرسطو نفسه تحدث عن الكناية والتورية كأداة لاكتشاف أكمل للحقيقة . وعلق يورج بان أرسطو. حسب ما يتذكر ، تحدث عن تلك الأشياء في كتاب (الشعر) و بخصوص الاستعارات . وانه يرى في ذلك حالــتين تــبعثان علـــى القلق ، أولا لان كتــاب (الشعر) الذي بقي مجهولا في العالم المسيحي لمدة طويلة ، قد يكون بإرادة ألاهية ، وصل إلينا عن طريق العرب الكافرين ...»(٣٦) ، ولا يكاد فينانسيو يتهم العرب المسلمين بالكفر حتى يصفهم بالوثنيين الذين ينظمون الشعر المحمل بالمجازات في قوله « ـ لأنني اهتم بالبلاغة وأقرأ للكثير من الشعراء الوثنيين وأعرف .... أو بالأحرى أنه من خلال كلماتهم بلغت أيضا حقائق (في طبيعتها) مسيحية «(٣٧) ، ولا نجانب الصواب إذ قلنا إن السرد (الإيكوي) في أثناء إشارته إلى العرب والمسلمين لا تفارق شخصياته الروائية وصف العرب والشرقيين بالكفر أو الكفار؛ وبذلك يكشف السرد عن الثنائية التي كانت مترسخة في الفكر الغربي في العصور الوسطى القائمة على فكرة الإيمان والكفر ،فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في مواضع سردية كثيرة في روايات إيكو وعلى لسان شخصياته أوصافا للمسلمين تتجلى في كونهم كفارا أو وثنيين ، فمثلا في رواية باودولينو نجد أن العرب والمسلمين يوصفون بالكفار في قوله « ـــ ا رأيت يا ابن أختي العلم ، أنك تــقول (مسلمين) وتفكر كما يفكر الملوك المسيحيون الآخرون الذين يستميتون في الدفاع عن القدس ـــ وهذا دليل تقوى لا أنكره عليهم ، ولكن لندعه لملك فرنسا ، خصوصا أن الفرنكة هم الذين يتولون زمام الأمور في القدس اليوم ، إن قدر المسيحية وقدر كل إمبراطورية تريد أن تكون مقدسة ورومانية ، يكمن في ما وراء المسلمين . هناك مملكة في ما وراء القدس وأرض الكفار.»(٣٨)، يكشف السرد (الإيكوي) في موضع آخر ومن خلال قول والدة روبارتو بصوت خافت لكي لا يسمعها أحدٌ بأن والد روباتو اعتنق الإسلام وتوحي حركات يدها التي رسمت علامة الصليب أو إيقونته على جسدها بأنه أصبح كافرا ، إذ تقول: « لم يكن أذن عديم الثقافة ، بل كان لديه مدرس ، حتى وأن كان يأتيه بين فصل وآخر . كان المدرس كرمليا ، يقال انه سافر إلى الشرق ـــ ثم تضيف أمه بصوت خافت بعد رسم علامة الصليب ـــ حيث يتهامس البعض أنه اعتنق الديانة الإسلامية ،»(٣٩)

وتتجلى في حقبة الحروب الصليبية التي رسخت صورة مشوهة للشرق العربي الإسلامي في المخيلة الغربية ،و التي غذت أحساس الغرب تجاه الشرق بضروب من التعصب العرقي والثقافي والديني متجسدة بعبارات الكفر، والاحتقار ،والتصغير ،والأعداء(٤٠)،ففي حديث باودولينو مع صديقه يكشف عن صورة المسلمين الأعداء في قوله « ـــ حسنا كفاك الآن ، قال له باودولينو ، ذات يوم . خشيتك ألا تكون المملكة موجودة ، وريثما تتاح لك رؤيتها تغرق نفسك في سقام لا نهاية له قد يؤدي بك إلى الهلاك . الحقيقة هي أنك لست مدينا بشيء لا للخصيان ولا للراهب . هم الذين اختاروك ، كنت طفلا رضيعا في حضن أمك ، وما كنت تستطيع أنت أن تختارهم . أتود فعلا حياة مليئة بالمغامرة والأمجاد؟ هيا، اذهب، امتط احد جيادنا واذهب إلى فلسطين حيث مسيحيون شجعان يقاتلون المسلمين . صر البطل الذي تود أن تكونه ، فقصور الأرض المقدسة تعج بأميرات قد يهبن حياتهن من أجل ابتسامة منك .»(٤١)، ولعل أكثر اللحظات التاريخية بقيت في الوعي الغربي من تلك الحروب سقوط القدس بيد العرب بقيادة صلاح الدين الأيوبي الذي أصبح العدو القوي الذي جابه الغرب في الشرق وطردهم منه ،إذ إن ــ صلاح الدين ــ جسد منافسا قويا في الشرق ضد كل حكامها ، لذلك تحالفت أكثر الإمارات المجاورة للشرق مع غزوة فردريك للحد من نفوذ صلاح الدين ، إذ « كان قلج يسعى إلى الحد من غلبة صلاح الدين ،وكان يود فتح المملكة المسيحية في أرمينيا ، لذا كان يأمل في أن يتمكن جيش فردريك من مساعدته في مسعاه ذاك »(٤٢).



ولم يتوقف الغرب على وصف الشرقيين والمسلمين بالكفر إنما تكونت صورة أخرى ارتبطت بالعهر والبغي ولقد مثلت بغايا بابل التي قدمتها المدونات المقدسة الدينية المسيحية صورة عن البغي والعهر الذي اتصف به الشرق كما انعكس في ذاكرة الغرب ، إذ وصف تلميذ ومساعد المحقق غوليالمو البندكي ادسو ، فتاة كانت تتردد عليه من الفينة والأخرى إلى الدير وتمارس الجنس مع احد الرهبان بأنها من بغايا بابل في قوله « .... وأدرت بعض الصفحات فوجدت امرأة أخرى ، ولكن هذه المرة كانت بغي بابل . ولم تسترع انتباهي كثيرا ملامحها ولكن فكرة أنها هي أيضا امرأة كالأخرى ، ومع ذلك فهذه كانت تحمل كل الرذائل »(٤٣) ، وفي موضع آخر من الرواية يؤكد غاليالمو على وصف بغايا بابل أثناء كشفه عن الفساد الأخلاقي عند رجال الدين المسيحيين في قوله « لا تكن ساذجا ياميكيلي ،رغبتكم ، تظهر رغبته هو تحت ضوء قاتم . يجب أن تعرف أنه منذ قرون لم يصعد أبدا فوق كرسي البابوية رجل أكثر طمعا . إن بغايا بابل اللاتي كان يدمدم ضدهن صديقنا اوبارتينو»(٤٤).

ويتجسد في السرد (الإيكوي) شخصية الشرقي الآكل للحوم البشرية والمتخلف الذي لا يميز بين السفينة والحيوان الضخم ، وذلك أثناء وصف الأب كسبار للروبارتو ما شاهده إذ إنه قدمه كأنه « مأدبة فظيعة دامت ثلاثة أيام . وتابع الأب كسبار وهو يرى كل ذلك بمنظاره ،دون أن يقدر على فعل أي شيء . صار الطاقم بجميع رجاله لحما في مجزرة : في البداية رآهم الأب كسبار وهم ينزعون كـــل شيء (بصيحات فرح كان المتوحشون يطلقونها وهم يتقاسمون الأثواب والأشياء) ثم جزؤا الأجسام ، وطبخوها ، واكلوها ، بكل أناة، مع جرعات من مشروب فاخر وأناشيد كانت ربما تبدو لاي كان مسالمة ، لو لم تتبع تلك الحفلة الشنيعة »(٤٥).

ولا ينحصر انعكاس الشخصية السلبية للشرقي فقط في الجانب العقائدي والأخلاقي. إنما في الصورة الخارجية المترسخة في وعي الغرب في القرون الوسطى عندما يوصف العرب بالأسمر والأسود وما تستدعيه هذه اللفظة في ذاكرة الغرب من الوحشية، والعبودية ،والتخلف ، إذ يصف نيسيتاس باودولينو عندما أنقذه باودولينو ـــ إذ كان باودولينو قد جاء من رحلته في الشرق التي كان يبحث بها عن مملكة الراهب جان ـــ ، « .... لقد كان بأية حال الرجل الذي أنقذه من غضبة الغزاة ، واصطحبه إلى ملاذ آمن ، وجمع شمله بعائلته ، وقطع له عهدا بإخراجه من القسطنطينية ... كان نيسيتاس يمعن النظر إلى منقذه . صار في عينه شاب عربي أقرب منه بمسيحي . سحنة ألهبتها الشمس ، وندبة شاحبة وسمت خده بأكمله ، وهامة من شعر ما زال ضاربا غالى الصهبة تضفي عليه سمة هيثمية .»(٤٦).

وتتجلى عند الغربي فكرة أساسية تتمحور في أن دور الشرق الحضاري قد انتهى ويمثل حضارة ميتة ، إذ يتجسد في السرد



الإيكوي في « أن الحكمة الإلهية جعلت السلطة الكونية ، التي كانت في بداية الدنيا في المشرق ، تنتقل شيئا فشيئا نحو الغرب لتنذرنا باقتراب أجل العالم »(٤٧).

ويمكن القول أن شخصية العربي في السرد (الإيكوي) تطغي عليها صفة الكفر، والتخلف والعبودية، و المتوحشين وآكلي لحوم البشر.

ومما تقدم يمكن القول إن سرد إيكو حاول الكشف عن صورة الشرق في كل تجلياتها الجغرافية والمكانية والشخصية ،وكأنه في هذا السرد المتخيل كان رحالة أو مستشرقا يقدم معلومات عن الجانب العجائبي والغرائبي عن الشرق .ولكن مقاربة إيكو السردية أعادت اكتشاف وإنتاج الشرق على أساس المتخيل وعوالمه السردية التي ربطت بين التاريخ ،والحقيقة، والخيال ، ويمكن القول: إن الروايات السردية الثلاث لإيكو قد تأثرت بالشكل والمضمون بالمتخيل السردي الشرقي والأدب الشعبي ، إذ إن رواية اسم الوردة تتماهى في بنائها الفني وفكرتها الأساسية التي قامت على وضع سم في كتاب في إحدى القصص في ألف ليلة وليلة(******) التي نجد بها أيضا كتابا مسموما إذ تروي حكاية ألف ليلة وليلة قصة حاكم استطاع طبيب أن يشفيه من مرض ، وبعد إن تعافى و شفي قرب الطبيب منه ، ولكن حسد وغيرة الوزراء دفع بالملك إلى إصدار حكم بقتله ، فكان الطبيب ذكيا طلب من الحاكم أمنية أخيرة ،فذهب إلى البيت وجلب كتابا أعطاه هدية إلى الملك عندما اطلع عليه الملك وجده فارغا ابيض لم يُكتب به شيئ ، ولكن كان الكتاب في الحقيقة مسموما وعلى أثره مات الطبيب ،والملك(٤٨)..

ولا يتوقف هذا التأثر والتناص على فكرة الكتاب المسموم وإنما نجد أن رواية باودولينو قامت على فكرة ارتبطت بحكايات سندباد في البحث عن جزيرة سليمان التي وظفت في رواية إيكو على شكل مملكة الراهب جان ، حتى أن بناء تسلسل الأحداث وعجائبية السرد الروائي التي كشفت صورة الآخرين في مناطق الشرق تتماهى مع ما وصفه الراحلة سندباد .

ويجسد عنوان وقصة الحكي في رواية جزيرة اليوم السابق حوارا وتناصا مع حكاية ألف ليلة وليلة ،إذ إن فكرة جزيرة اليوم السابق جاءت على لسان ورواية ووصف سندباد عندما وصل إلى خط الهاجرة ،وكيف كان هذا الخط يفصل بين مرحلتين زمنيتين في كون من يعبر الخط يعيش يوماً آتاً أو سابقاً أي مابين الخطين يوجد تسابق بالأيام وهذا ما تحدث عنه سندباد ، إذ وظفها إيكو في بعدها الزمان التي كشفت عن ماضي شخصيته الرئيسية ومكنون أيامه الماضية .

الهوامش

١ـ لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي : ٢٠ ــ ٢٤ .

٢ـ العجمي ، مرسل فالح ، السرديات مقدمة نظرية : ٢٧ ــ ٢٨ .

٣ـ يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي : ١٩ ـ ٢٨ .

٤ـ مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية : ٥٤ ـ ٢٨٩ .

(*)ـ الغرائبية تعني كل الأشياء المفزعة التي تشير على نحو آخر إلى شيء سبق لنا أن خبرناه وشعرنا به من قبل ، لان الغرائبي يحيل إلى مألوف جدا الا انه مكبوت بعيد عن الاهتمام ويمكن أن تكون الغرائبية قريبة من مصطلح الإغراب ولاسيما من خلال ارتباطه بأشياء غير منطقية ، إما العجائبية فإنها ترتبط بالفنتازيا وبالأساطير والملاحم أو أي شيء آخر مرتبط بالطفولة ، الأمر الذي يفسر شيوع الأجواء الخيالية الحلمية في النص ،أيتر، أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع: ٦٧ ـ ٦٨ .

٥ـ سعيد ، ادوارد ، الثقافة والامبريالية : ٦٥ ـ ٧٠ .

٦ـرزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة ناجي رشوان : ١٦٥ ــ ١٦٨ .

٧ـ الورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد : ٩ ــ ١٣ .

٨ـ ريكور، بول ، الزمان والسرد : ١ / ٦٩ ـ ١٥١ .

٩ـ الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية:١٥٠٠ـ ١٥٠١

١٠ـ الرازي ، المختار الصحاح:٣٣٦ .

١١ـ الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس:٣٩١/٦

١٢ـ عبد النور . جبور . المعجم الأدبي:١٧ .

١٣ـ المرعشي ، أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات:٢٢ .

١٤ـ سعيد ، الأستشراق. المعرفة . السلطة . الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب:٦٣ ــ ١٢٠ .

١٥ـ الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب : ١٠ .

(**)ـ ولد أمبرتو في الساندريا (بييمونت) عام ١٩٣٢ ، وهو حاليا أستاذ السيميائيات في جامعة بولونيا ، ولقد درس في جامعات كولومبيا ويال ونيويورك ونورث ويستيرن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي باريس ، والمجمع الفرنسي ودار المعلمين العليا ، له عدة دراسات أهمها الفن في علم الجمال القروسطي ،والقارئ في الحكاية ، ولقد نالت روايته الأولى أسم الوردة جائزات كثيرة وحققت شهرة عالمية ، ويعد اليوم أمبرتو إيكومن أبرز الكتاب في العالم ،(إيكو ، كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة . ترجمة حسين عمر ،٢٠٠٧ ،: ٦) .

(***)ـ تقع أحداث هذه الرواية في أواخر السنة الميلادية ١٣٢٧ ، التي تعيش فيها المسيحية أحلك فتراتها المتجلية في الفوضى الفكرية ،والدينية ،وفساد رجال الكنيسة وتصارعهم على النفوذ ، وفي هذا الجو تحدث جريمة في دير رهبان في شمال إيطاليا ، وحال وصول غوليالمو دا باسكارفيل ، عالم فرنشكاني كان في السابق محققا ، بصحبة تلميذه المبتدئ البندكتي ادسو الذي سُردت الرواية على لسانه ، إلى الدير فيحدث أن يقع تكليف غوليالمو بالتحقيق في سلسلة من الجرائم الرهيبة التي يقع ضحيتها رجال دين ، والتي تتواصل طيلة الأيام السبعة التي سيقضيانها في الدير ، إذ تحولت مكتبة الدير إلى مسرح للجرائم ، والتي كانت مصممة على شكل متاهة ،وتمثل ملتقى للفسق والجنون والحقد ، ومكان لإقامة حفل الموت وقداس الشياطين ، إذ تتبلور الجريمة حول كتاب يحتوي على سم ، لا يريد مدير أو كبير الدير أن يطلع عليه أحد ،وهكذا كل من يفتح الكتاب محاولا قراءته أو الاطلاع عليه يموت بسبب السم الذي يحتويه الكتاب ، إلى إن يكتشف غوليالمو السر ، وعلى أثره تحترق المكتبة والدير وتنتهي الرواية ، والرواية شبه بوليسية ،وتاريخية ،وفلسفية تنطوي على فلسفات دينية وآراء فلسفية كثيرة ، وبنيت الرواية على سبعة فصول إي كل يوم فصل إيكو ، أمبرتو .اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي. ط٣.ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .

(****)ـ تتحدث عن فارس مالطي اسمه روبارتو وهو من عائلة نبيلة صغيرة تمتلك أراضي على حدود الاسبانية في ذلك الوقت. يشارك في الحروب والمعارك التي تجري في ايطاليا واسبانية ، وبعد أن أتهم بالفساد الأخلاقي ويحكم عليه بالإعدام في فرنسا من قبل رجال الدين ، يقوم

بمهمة سرية للرهبان مقابل العفو عنه في البحث عن جزيرة اسكونديدا لكي يظفر بكنوزها ، ولكن الأقدار تعمل على غرق سفينته وموت كل من فيه الا هو الذي ينجو بأعجوبة، ثم يجد نفسه على سفينة مهجورة اسمها دافني ، وهكذا يقف طول أحداث الرواية متأملا جزيرته ، دون أن يتمكن من بلوغها ، لأنه لا يعرف السباحة ، فتصير الجزيرة رمزا لماضيه ، بما أنها تقع وراء خط الهاجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ، وآملا في أعادة كتابة حياته لو تمكن من عبور خط الزمن ، وتصير دافني ، السفينة المهجورة التي يجد روبارتو نفسه على متنها ، نقطة تحول في حياته التي تأخذه بين ماضيه وحاضره ومستقبله ، فتعود إليه ذكريات طفولته في مونفيراتو وحصار كزالي الذي شارك فيه بصحبة أبيه . وأيام باريس وصالوناتها التي عرفته بحبيبته ليليا إلى أن يصل إلى الظروف التي جعلته يركب البحر ، وبعد ذلك غرقت سفينته ، وقذفته فوق سفينة أخرى راسية أمام جزيرة . وهنا يرتبط الماضي بالحاضر ويعيش روبارتو تجربة حياتية جديدة بصحبة شيخ عالم كان مختفيا في السفينة ، فيفسر له الشيخ الكون من منظار جديد ، ويكشف له أسرار الدنيا من زوايا لم تكن تخطر له على بال ، وبعد وفاة الشيخ أثناء تجربة علمية ، يعود روبارتو إلى سابق عهده ، وحيدا فيتصور تواصلا لقصته ليصبح لها غد ، ويصير بهذه الطريقة مؤلفا لرواية داخل الرواية ،فها هو إذن يتحرر من قيود الزمن التي تربطه إلى ماضيه وحاضره ، ويعبر بخياله خط الهاجرة الذي يفصل يومه عن أمسه ليعيد كتابة حياته ، وليعطيها الخاتمة التي تليق بها .

الرواية تنطوي على رؤى فلسفية، ودينية ،واجتماعية ، وتعمل وجهة نظر الراوي دورها في توجيه حوارات وفلسفات هذه الرواية ، تشتغل الرواية على تيار اللاوعي ، والمونولوج الداخلي، جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط١ .ليبيا: دار آويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .

(*****)- على اثر لقاء بين باودولينو والإمبراطور فردريك بربروس ، يحظى على أثره بعطف الإمبراطور بعد أن يثير فضوله ، ويجعله أبنا له بالتبني ، ليتحول باودولينو بعد سنوات إلى فتان خبيث، وحاذق، وكذاب اشر ، وعاشق للغات، محبا للسفر والمغامرة ينتقل بين بلدان وأصقاع ، أولها: باريس حيث يحصل فيها على دروس من أساتذة كبار ، إضافة إلى تمتعه بلياليها من الفساد والمجون ، ثم يسافر إلى ايطاليا وألمانيا حيث ينتقل بصحبة فردريك ، بعد أن صار حافظ سره ومستشاره القريب ، غير أنه لا يكف عن الحلم ، وعن التخريف ، حتى يصنع ما يتخيله التاريخ عاملا على تزيف الرسالة الأسطورية للراهب جان الذي لطالما قيل إن مملكته تقع في شرق ناء ويستحيل بلوغها ، حيث يسود السحر والمخلوقات العجيبة ، ويقنع باودولينو الإمبراطور بالاشتراك في الحملة الصليبية الثالثة التي لن تكون سوى ذريعة لبلوغ مملكة الراهب جان ومنحه أمارة ولاء ، وأثمن الذخائر المسيحية قاطبة ، وعندئذ تتحول حكاية باودولينو إلى سلسلة من الروايات المشوقة . إنها رحلة طويلة تتراوح بين الضحك والانفعال في غمرة الغمز الفلسفي ،والتاريخي بين جموح الخيال والفكاهة وفي هذه الرحلة إلى أقاصي الشرق ، يستعيد أمبرتو إيكو كل مفاتيح الرواية الساحرة قصة حب مع الأكثر غرابة من بنات حواء ، ومغامرات شيطانية وسط المجازر وساحات القتال ؛ أشبه بجدارية تاريخية تنعكس من خلالها كل النزعات السياسية والحربية لعالم اليوم . تنتهي الرواية بالإخفاق في وجود المملكة . تنصهر في هذه الرواية سحر وعجائب الشرق ورؤاه السحرية ، فضلا عن أنطواء هذه الرواية على فلسفات تاريخية ودينية ، وتُدخل المتلقي في تجربة فريدة تستدعي أجواء القرون الوسطى ، وتشده إلى القدرة الفائقة التي أستطاع بها إيكو أن يصور ويمشهد القصور ،والساحات ،والمنازل ليخلق جواً مكانيا يعود بنا إلى القرون الوسطى وأحداثها التاريخية ،والاجتماعية، باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .

١٦- ،إيكو، باودولينو ،: ٩٠
١٧- ايكو ،باودولينو :٩١
١٨- ايكو ،باودولينو :١٦٠ - ١٦٠
١٩- ايكو ،باودولينو :١٠٩ - ١١١
٢٠ ايكو ،باودولينو :٥٣٢ - ٥٣٣
٢١ ايكو ،باودولينو :٨٧ - ٨٨٠- ٨٩
٢٢ ايكو ،باودولينو :٨٦
٢٣ ايكو ،باودولينو :٨٥
٢٤ ايكو اسم الوردة ٨٩
٢٥ ايكو اسم الوردة ٨٩
٢٦ ايكو اسم الوردة ١٩٤- ١٩٥
٢٧ ايكو اسم الوردة ٣٤٥
٢٨ ايكو اسم الوردة ٣٥٦
٢٩ ايكو باودو لينو ٢٩
٣٠ ايكو باودو لينو ٥٥
٣١ ايكو جزيرة اليوم السابق ٣٠
٣٢ ايكو باودو لينو ٨٦
٣٣ ايكو جزيرة ٣٦١ - ٣٦٣
٣٤ ايكو جزيرة ٣٦٢
٣٥ ايكو اسم الوردة ٥٥
٣٦ ايكو اسم الوردة ١٣٢ - ٣٣٣
٣٧ ايكو اسم الوردة ١٣٣
٣٨ ايكو باودو لينو ٦٠
٣٩ ايكو جزيرة اليوم السابق ٣٠
٤٠ ابراهيم - عبدالله - المطابقة والاختلاف ٥٩٦
٤١ ايكو باودو لينو ٤٦٩
٤٢ ايكو باودو لينو ٣٣٢
٤٣ ايكو اسم الوردة ٢٦٨
٤٤ ايكو اسم الوردة ٣٢٣
٤٥ ايكو جزيرة اليوم السابق ٢٦١ - ٢٦٢
٤٦ ايكو باودو لينو ٢٢
٤٧ ايكو اسم الوردة ٥٧
٤٨ الف ليلة وليلة - الجزء الول ٢٠ - ٢٣

المصادر والمراجع

. إبراهيم ، عبدالله ، المطابقة والاختلاف ، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٤ .

. أيتر - ت - ي ، أدب الفنتازيا ، مدخل الى الواقع ، ترجمة صبار سعدون السعدون ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٩ .

. إيكو ، أمبرتو .اسم الوردة ، ترجمة احمد الصمعي. ط٣.ليبيا : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ .

- باودولينو . ترجمة نجلا حمود وبسام حجار. ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٣ .

-جزيرة اليوم السابق . ترجمة أحمد الصمعي. ط١ .ليبيا: دار آويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ .

- حاشية على إسم الوردة – ترجمة أحمد الويزي – ط١ – دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ٢٠١٠ .





ـ كيفية السفر مع سلمون . معارضات ومستعارات جديدة . ترجمة حسين عمر . مراجعة سعيد بنكراد .ط١.الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٧ .

. ألف ليل وليلة . الجزء الأول . الليلة الخامسة . بيروت: دار العودة . ، ١٩٨٨ .

. الجوهري . إسماعيل. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية . تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.ط٣.بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٤ .

. الرازي . محمد بن أبي بكر عبد القادر . المختار الصحاح .الكويت : دار الرسالة ، د.ت.

. رزبرج ، نيكولاس ، توجهات مابعد الحداثة ، ترجمة ناجي رشوان . مصر : المجلس الاعلى للثقافة ،ط١ ، ٢٠٠٢ .

. ريكور ، بول ، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي ، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم ، بيروت ، ط١ ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٦ .

. الزبيدي .محمد مرتضى الحيني الواسطي . تاج العروس من جواهر القاموس.بيروت . ط١ :منشورات الحياة، ١٣٠٦.

. سعيد . ادوارد ، الأستشراق. المعرفة . السلطة . الإنشاء . ترجمة كمال أبو ديب . ط١ لبنان:مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٩ .

ــــ .الثقافة والامبريالية . ترجمة كمال أبو ديب.بيروت :دار الآدب ، ١٩٩٨ .

. عبد النور . جبور . المعجم الأدبي . ط١ .بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .

. العجمي ، مرسل فالح ، حواليات الاداب والعلوم الاجتماعية ، السرديات مقدمة نظرية ، ط١ ،الكويت ، مجلس النشر العلمي ، ٢٠٠٣.

. لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي ، ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .

. مرتاض ، عبد الملك ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ط١ ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٨ .

. المرعشي . يوسف . أصول كتابة البحث العلمي وتحقيق المخطوطات . ط٢.بيروت : دار المعرفة ، ٢٠٠٧.

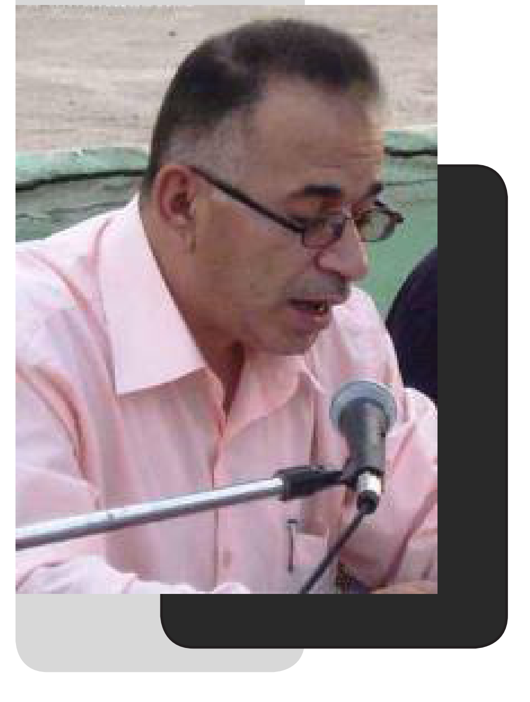
. الاورفلي ، حاتم ، بول ريكور الهوية والسرد ، ط١ ، سوريا ، : دار التنوير ، ٢٠٠٩ .

. يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، ط١ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧ .





الحرب والخراب
والضد النوعي



علي سعدون

في الحرب ، يتذكر الساسة ، الثقافة والأدب بقوة ، وهي قوة المستبد بطبيعة الحال ، وطريقة التذكر هذه ، غالبا ما تتجسد في جعل الثقافة جزءاً من متطلبات القوة الغاشمة ، باعتبارها حاجة ملحة وضرورية كمنبر يعبر عن مشروعيتها في التصارع مع الآخر – بغض النظر – عن شكل ونوع الآخر .. وهو أمر يكاد يكون السمة الأبرز في ثقافة الحرب وآدابها ، منذ الحرب الكونية الاولى .، بل ويتعدى ذلك إلى عصور موغلة في القدم لمعظم الحضارات ، لقد حفظت لنا الذاكرة الثقافية أقدم ملحمتين أدبيتين في التاريخ وهما الإلياذة والاوذيسة باعتبارهما منطلقا لتدوين الحرب بأداء أدبي صرف يلعب فيه المخيال ، مخيال " هوميروس " بالطبع، بطريقة تستفيد من التاريخ والوقائع ، لا لتنتج تاريخا تقريريا للوقائع ، إنما لتنتج أدبا وشعرا ، وبالنتيجة ثقافة مخضبة بالدم ، ويحدوها الصراع لقرون طويلة ..، وإذا كانت ثقافة العالم قد ابتدأت آدابها بنتاجٍ عنيف كهذا ، فأن " الحضارة " العربية لم تبتعد كثيرا عن هذا المضمار ، حتى انك عندما تقرأ شعرا عربيا أو نثرا عربيا قديماً ، كأنك تتصفح تاريخا قانيا لثقافتنا وأدبنا .. ، من خلال الكم الهائل من نصوص الشعر والنثر عن داحسنا وغبرائنا وبسوسنا ، وصولا إلى ما تلاها من عصور الدم الأخرى .. ولم يتغلغل أدب الحرب أو العنف ، وأدواتهما في تناول الوقائع ذات الصلة فحسب ، إنما تعدى ذلك و"في الشعر على سبيل المثال " إلى إغراض أخرى كالغزل والرثاء .. الخ . ، وانك لن تستغرب كثيرا عندما ترى الشاعر العربي وهو يتغزل مثلا ، فينط

ّ سيفه ودرعه ورمحه ودمه في أبيات غزله !!، وكأن قدره أن يحملها كلها حتى في اشد مناطق الجمال سموا وإنسانية ، وهو أمر غريب للغاية !!

لقد جرت العادة على أن يكون الأدب متغلغلا في كل مفاصل الحياة ، حتى بتهويماته واجتراراته الرمزية البعيدة والعميقة ، كذلك الحال في تغلغله في الخطاب السياسي الذي سيتمحور - حتما - حول ايديولوجيا محددة ، يسمو بها وينتج عنها ولها خطابٌ فنيٌ ، غالبا ما يكون ملفقا ودعائيا، بوصفه أداة تابعة لذلك الفكر ،. وعندئذ سيفقد جوهره المتمثل بحرية الخطاب أو الفكرة ومن ثم حرية التعبير التي تتناغم مع الأداء الفني الذي يفترض " ابتداء " منطقة تفكير حر يختص بهموم الإنسان وتطلعاته ورؤيته للعالم .

الأدب العراقي ، مشبع بهذه الصورة ، صورة الحرب المعتمة ، والتي أنتجت وجهين متناقضين بشكل كبير ، يمكننا توصيف الأول بالكالح والدعائي والذي امتد لعقود طويلة لم تنته بسقوط الديكتاتورية ، بل يمكننا رصد تحولاته الخطيرة بنزوعه إلى منطقة الثيوقراط ..
فيما يمكننا توصيف الثاني " وهو الأمر المهم " بالضد النوعي الذي أنتجته الحرب ، والذي يشكل جوهر حركة الثقافة العراقية في عقود الثمانينيات وما بعدها ، بأعتباره الضد الذي ينطلق من تجربة الحرب والعنف ، لكنه يجترح منطقة للتصادم مع موضوعها وسحنتها التي يرسخها جبروت السلطة ، يكتشف فيها رؤية مناهضة للخطاب الدعائي ، تقوم بتعرية المفاهيم التي يراد لها الشيوع والاستقرار في العقل العراقي ، تلك الرؤية التي حولت ذلك الضد النوعي من منطقة الهامش إلى منطقة المتن ، فصار أدب الحرب الحقيقي ، هو ضديدها ومناهضها ، في حين غاب وتلاشى أدبها الدعائي والتلفيقي ..
هذه الصورة تنم عن مفارقة كبيرة ، وغير عادية ، لكنها وهي تجترح مكانها الشاسع في أدبنا وثقافتنا ، تعمل على ثلم بنية الجمال في اشتغالاتنا الثقافية .. ذلك أنها مستمرة وغير نهائية على ما يبدو ، وكأن الثقافة العراقية و " أدبها " بالتحديد ، يصران على تجديد خطاب الحرب وافقها القار والمعتم .. يمكننا أن نرصد هذا الأمر بوضوح في الشعرية العراقية .. فمنذ الثمانينيات ولغاية اللحظة ، لم نقرأ مجموعة شعرية واحدة تدير ظهرها للحرب ، إلا ما ندر !!.. حتى إننا سنسلم بفرضية تركات الحرب الهائلة والثقيلة على الحياة وعلى المعرفة وسنقول بعدم الفراغ منها ، ذلك أنها تعتاش على قلقنا وعوق أرواحنا ، وعجزنا في التخلص من أدرانها الكارثية .. ربما يكون التحول من الديكتاتورية إلى الفوضى ومن ثم الاقتتال الطائفي سببا في تغذية فكرة الحرب وسوادها المتغلغل في الروح والوجدان ، لكن هذا السواد الذي يرتقي إلى مرتبة كابوس ، صار بوسعه الآن أن يفتعل موجبات القبح كلها للإطاحة بالجمال .. إذ لا جمال في أدبنا البتة .. وكل ما ننتجه الآن هو نواح عال يدفع بالحياة إلى هواء مسموم ، يكفي لخنق مستويات المتعة في قراءة الأدب !!

السؤال الذي ينبثق اليوم والذي يستفهم عن وجود أدب للحرب عندنا – في ثقافتنا وادبنا العراقيين - ولماذا لم يظهر نص مهم من نصوص الحرب ؟ أين الخلل في لا وطنية الحرب أم في عدم كفاءة الكتاب ، أم إن الكتابة عن الحرب كانت جزءا من بنية القوى العسكرية ؟ .. الخ ، تفترض إن ما كُتب عن الحرب في مؤسسة السلطة وإعلامها و منابرها المختلفة والمتنوعة والممولة ، " أدبٌ " يستحق الدراسة والبحث ، وهو أمر لا يستطيع احدنا إيجازه ببساطة ويسر ، ذلك انه معقد وشائك بسبب من إن المؤسسة الثقافية آنذاك استقطبت عددا محدودا من الأقلام المهمة وكما هائلا من سواهم .. لكن النتيجة التي سنتوقف عندها – وهذا هو بيت القصيد – إن ما أنجز كان دعائيا بأمتياز ، حتى وان مثلته كتابات مهمة لسامي مهدي أو عبدالرزاق عبدالواحد أو يوسف الصائغ مثلا .. وهو منجز دعائي احتفت به المؤسسة أيما احتفاء وأفردت له مساحات شاسعة من الرعاية والاهتمام وحسن الطباعة !
إننا لن نخوض في مدى قناعة هؤلاء الكتاب بالحرب وصناعتها ، ووطنيتها من عدمها ، بل إننا سنرى إلى قدرة منجزهم على البقاء والإقناع ، وهو الأمر الذي نعتقد بعدم حيازته لتلك المقومات المهمة التي تجعل من الأدب " أي أدب " مهما على الدوام في نصوص كانت تحتفي بالدم وتقحمه في قضية فنية صرف ..
فيما تنظر المؤسسة ذاتها بعين الريبة لنصوص رعد عبدالقادر وزاهر الجيزاني وعبدالزهرة زكي ويحيى البطاط وخزعل الماجدي وحميد قاسم وسلمان داود محمد وغريب اسكندر وغيرهم .. حتى وان نشر منجزهم على استحياء في دوريات وصحف المؤسسة ذاتها !..، لأنها " وأكاد اجزم في ذلك " ترى في خربشاتهم ضدا نوعيا يقلق ويزعزع الخط الأفقي المرسوم بعناية فائقة من قبل المؤسسة .. تلك التي تريد صوتا واحدا ومعنى واحدا ورؤية واحدة ، وإنها لن تؤمن بأصوات وخربشات من قبيل " دلال الوردة " أو " هذا خبز" أو " شاحنة البطيخ " أو " سواد باسق " أو " صقر فوق رأسه شمس " الخ ..
انه هذيان وخروج عن القيمة الواحدة التي يراد لها الشيوع ، مثلما يراد لبنية الهذيان هذه أن تصمت أو تتوقف لأنها نشاز في إيقاع منابرنا وأنها لا تمثل روح عصرنا الثقافي المعلن والثابت في احتفاءات الخراب والرصاص والدم الذي يملأ الأزقة والبيوت باعتبارها ساحات وغى أسوة بصحارى وطننا المصطرعة بالقتال الكثيف والمجنزرات !!





الضد النوعي لمفهوم أدب الحرب كان متنا بكل المقاييس ، ولم يكن هامشا على الإطلاق ، وبوسعنا الان دراسة حيثياته وسماته وملامحه من خلال مساحات هذا الضد الذي يمكننا اعتباره أدب حرب .. بل انه هو صوت انعكاس الحرب الحقيقي ورؤيتها الفاحصة ونتائجها الكارثية ، وليست الحرب في نمط كتابات الوصف والهتاف للموت والدم والعنف ..

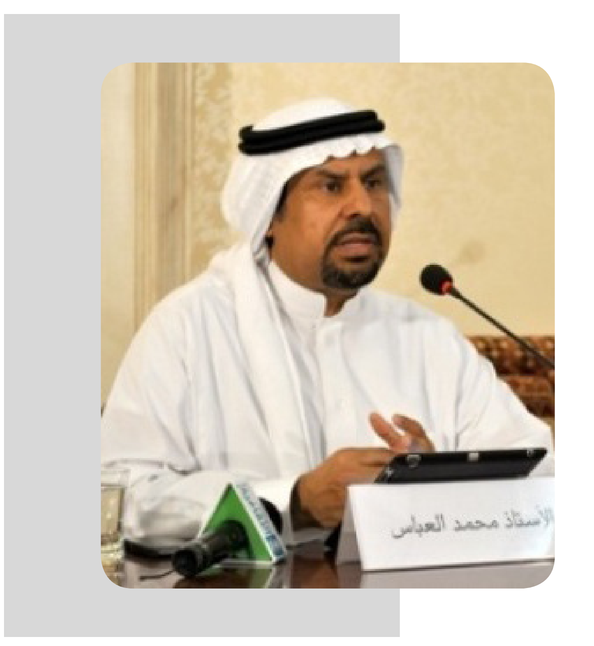
إننا إذن إزاء إشكالية مفهومية بسبب تراكم الكتابات التي تعنى بموضوعة الحرب ، والتي رسخت هذا المفهوم في ذهنية القاريء ، ساحبة البساط من كل ما سواها ، إذ لا يمكن لتوصيفنا " الضد النوعي " أن يكون مقنعا ، ما دمنا نستحضر في هذه الرؤية ، الحرب بوصفها مشهدا قتاليا ضاجا بأصوات الذبح وإجراءاته وقد عززته الميديا منذ ثمانينيات القرن الماضي ، ومن ثم في التسعينيات وما تلاها وصولا إلى الحرب الأخيرة التي " انتهت " بسقوط الديكتاتورية واحتلال العراق ، ومن ثم استقلاله وفوضاه على هذا النحو .
هذه الإشكالية في المفهوم ستدفع بالحديث عن أدب الحرب ، إلى التعبوي والدعائي فقط ،. وتستثني بقساوة فكرة الحديث عن ضديدها النوعي ، بسبب اقتران فكرة الحرب والتعبير عنها " ثقافيا وأدبيا " وفق الأنساق التي أرادت لها المؤسسة أن تكون " هي وليس غيرها " من يروي الحكاية الفنية عن كل ما جرى وما انعكس عنه في محنتنا اليوم من فقدان للرؤية الصحيحة . إن من يلبي مطلب المؤسسة " القديم " في الدعائي ، هو المنتج الذي يقرأ المرحلة اليوم من خلال وجهها البائس ، وجه الحرب وقرع أصواتها الكبيرة والمنفرة على وجه الدقة ، دون أن يلتفت إلى وجهها الحقيقي الذي أفرزته كتابات مهمة في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينيات ربما تقف في مقدمتها " كتب الاستنساخ " كوثيقة شاخصة ومهمة تنطوي على تحد كبير ، قرأت الحرب بتناغم كبير مع الألم الإنساني الذي خلفته ، وبذا تكون هي وليس سواها ما نعده أدبا للحرب توصيفا وتحليلا وقراءة في ما خلفته من انساق مضمرة في الروح وفي الوجدان ..

ثمة أيضا ، الضد النوعي في الرواية التي أراد لها خطاب المؤسسة أن تندرج ضمن بوابات أدب الحرب ، وقد أنتج هذا النوع كما كبيرا من روايات فارغة وغير جديرة بالقراءة .. ، ويمكننا عد الكثير منها وفق هذه الرؤية .. لكن ، هناك روايات صدرت عن ذات المؤسسة وهي قليلة إلى حد ما ، مثلت الضد النوعي ، ويمكننا قراءة أدب الحرب وانعكاسها المرير من خلالها ، لا من خلال كمية الدعائي والتلفيقي .. نتذكر بوضوح هنا كتابات شوقي كريم وسعد محمد رحيم وحميد المختار وهي كتابات للضد النوعي بامتياز ، مثلما نتذكر القراءة الفاضحة للحرب في القص العراقي علي يد صلاح زنكنة ومحمد إسماعيل وحسن ناصر ولؤي حمزة عباس وعدد قليل آخر .. إنها كتابات الضد النوعي وان طبعت بالفنتازيا كتورية تنسجم مع كتابات تظهر في الدوريات والصحف العراقية وعلى مرآى ومسمع من المؤسسة والتي ترى فيها هذيانا من نوع آخر لا يشكل خطرا ثقافيا على الخطاب السائد !

ما أريد أن أصل إليه هنا ، هو أن الكتابة عن الحرب أخذت وجوها عدة ، لا يمكن للباحث أن يختزلها بالتعبوي والدعائي ، بل ولا يمكننا النظر إلى أدب الحرب إلا من خلال النموذج المشرق الذي نذكر ببعض منه .

ثمة فهم مغلوط لأدب الحرب في النقدية العراقية عموما ، يتجسد بأسقاط هذا المفهوم على الكتابات التي تحتشد فيها مفردات من قبيل : الرصاص والقتال والقنبلة وغيرها من مفردات الحرب التقريرية الشائعة في الأخبار أو الميديا عموما ، وكأن النقد يتجه إلى ذات السياق الذي يتجه إليه الإعلام ، والذي يتعامل بطبيعة الحال مع المرئي والإخباري وليس الفني أو التعبيري أو المجازي والبلاغي ، وصولا إلى الأنساق الثقافية التي تقوم بتحليل مدونات التعبير الأدبي المختلف والمغاير ، وهي وظيفة النقد الرئيسة ، متناسيا هذا النقد إن الحرب و" أدبها " بطبيعة الحال يحتاجان إلى فحص ومعاينة دقيقين ، خاصة إلى الجوانب النفسية التي تدفع بمنتجي النصوص إلى الكتابة بهذه الطريقة أو تلك ، أو بهذه الرؤية وسواها ، وهذا هو الإجراء الحقيقي والدقيق لموضوعة الكتابة عن أدب الحرب الذي نزعم انه في جوهره ، الضد النوعي المتمثل بالكتابة المناهضة لها ولقبحها وتفاصيل رعبها وانكسارات الإنسان إزاءه ..





سقوط التابو

مدخل للرواية السياسية في السعودية

محمد العباس

السعودية

المظاهرات العمالية التي حدثت في الظهران إبان الحركة النضالية المطالبة بتحسين أوضاع وحقوق العمال، مرحلة مقدسة في التاريخ والوجدان الوطني. فمازال بعض الذين شاركوا في تلك الاحتجاجات يحتفظون بقطع من القماش المهترئة مما تبقى من العلم الأمريكي الذي تم إنزاله من على سطح القنصلية الأمريكية وتمزيقه، وكأنهم لا يريدون أن يغادروا حلمهم. وربما يكون الكائن الرومانسي، الذي يصر على الإحتفاظ بتلك النتف البالية كتذكار، مجرد حالم يعيش أوهام الماضي، ولا يمتلك من مواصفات المناضل السياسي ما يكفي لتخليد سيرته. ولكن الذي لا شك فيه، أنه يختزن داخل قلبه تذكارات من الأحزان والآلام والآمال جديرة بأنُ تروى هذا الحالم الذي يبدو مبالغاً في فكرة تجسير راهنه بماضيه من خلال قطعة رهيفة من القماش، ينتمي إلى سلالة أصيلة من الحالمين البسطاء، الذين يمكن أن تكون حيواتهم مادة روائية على درجة من الخصوبة والجاذبية بالنسبة للروائيين، فالتاريخ لا تمتلكه النخبة، وبالتالي لا يفترض أن ينكتب من وجهة نظرهم فقط. وهذا هو المكمن الجمالي الذي يدفع عبدالرحمن منيف الروائيين ناحيته، لإرساء مجتمع ديمقراطي، تكون فيه الرواية إحدى آليات التصعيد بذلك الإتجاه، فيما سّجله من (ملاحظات حول الرواية العربيةِ والحداثةَ). حيث يفترض بصفته أحد الآباء الروحيين للرواية السياسية في العالم العربي (أن يكون الروائي المعاصر جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه، وهذا لا يتم إلا من خلال الألتصاق بالناس والاحساس بمعاناتهم ومعرفة مشاكلهم وهمومهم) وليس من الضروري أن يبالغ الروائي في التماس المباشر مع قضية سياسية، ليحقق معادلة الإنتماء الفعلي إلى الحركة التاريخية الإجتماعية، بقدر ما يفترض أن يقترب من القضايا الإنسانية، التي تعادل المعنى اليومي أو اللامباشر للمارسة السياسية، لتقوم روايته مقام الضمير. وربما لهذا السبب اعتبر واسيني الأعرج رواية (ترمي بشرر) الفائزة بجائزة البوكر في طبعتها الثالثة، بأنها رواية سياسية بامتياز، وذلك في مقال

نشره في جريدة الخبر الجزائرية، إثر فوز عبده خال بالجائزة بعنوان (البوكرالعربية عودة الروح السياسية) رغم خلو الرواية من مفردات المعجم السياسي المتعارف عليه، وانتفاء وجود الشخصيات المناضلة، بمعنى أن سياقاتها لم تتقاطع مع ما يعرف بالبناء العلوي للسياسة كما يتمثل في الأحزاب والحركات النقابية، بقدر ما تضمنت روح الجدل السياسي، وملامح التجابه .الضمني بين مختلف الطبقات الاجتماعية . بهذا المعنى يمكن أن تكون كل محاولة روائية هي صيغة من صيغ الممارسة السياسية، إذ لا تخلو رواية من صراع يحيل إلى مظهر من مظاهر السياسي، على اعتبار أن الإنسان ثوري بطبيعته بالنظر إلى أنه يحب الحياة، ويتفانى في الذود عن معناها الذي يعادل وجوده. وبهذا المعنى أيضاً يبدو البحث عن دليل ارتباط الرواية بالسياسة ضرباً من العبث التأويلي، فهي منزرعة بعمق في كل الفنون، وهو اتجاه يمكن ملاحظته فيما شهدته الرواية في السعودية، في مرحلة ما بعد الألفين الميلادية من استحضار لافت للموضوعات والشخصيات السياسية بذرائع فنية وموضوعية مختلفة، كاستجابة طبيعية لموجة الحركات الإصلاحية والحقوقية، المتأتية أصلاً من طوفان العولمة، لدرجة أن أغلب الروائيين بالغوا في تطعيم رواياتهم بلقطات سياسية لتعزيمها بمضامين جاذبة، وإضفاء طابع الإثارة فقط، وليس من منطلق توظيف فني للأحداث السياسية أو شخوصها، أو هذا ما ينم عنه البناء الفني لمعظم الروايات .

أما الرواية السياسية بوصفها نوعاً، فلا يمكن الإقرار بوجودها في المشهد، ما لم تمتلك القدرة علىالإقناع، بكل دلالاته المنطقية والفعلية، بمعنى أن تتعادل مقومات الخبرة الفنية مع شمولية ومعانيالتجربة الواقعية، وهو ما يعني أن كل تلك الإشارات الرمزية الذاهبة باتجاه تسييس الصراع داخل الرواية في السعودية، لا تعفو المشهد من إنجاز رواية ذات ثيمة سياسية واضحة المعالم، تحطم سياجات ذلك التابو، لتستحق التجنيس بمعناه الأدبي. إذ يفترض أن تقوم على (التسمية) أي التصريح بالحوادث والأسماء والوقائع التاريخية، وتشكيل لوحة شرف للنضال الوطني، راصدة بالضرورة لحركة الجماهير إلى جانب حياة الزعامات الوطنية، الأمر الذي يحّتم أن تكون قادرة على الاضطلاع بمهمة تصوير مختلف النشاطات السياسية، وبث قيم ومفاهيم النضال، التي يمكن الوقوف على مظاهرها، ليس في التجمعات الحزبية، وتسيير المظاهرات، وطباعة وتوزيع المنشورات، بل حتى في المقاومة الكلامية، وتنظيم الاحتجاجات السلمية، وإبداء الرأي حول هاجس الحرية بمعناه الإنسانيالأشمل .

الرواية السياسية قد لا تحتاج إلى تشكيل الملامح الطبوغرافية لفضاء السجن، أو كشف الدلالة المكانية لجحيم الزنزانة، أو حتى الإتكاء على قاموس السجالات السياسية اليومية ولكن يصعب بالمقابل تصور وجود رواية سياسية بدون أن يكون عصبها مشدوداً إلى جاذبية شخصية المناضل السياسي، الذي يشكل قيمة مهيمنة بالمعنى النقدي، إذ يفترض أن تختزن شخصيته دلالات كبرى تتقاطع عندها العناصر الشكلية كافة ، وتنتظم الأحداث بموجب فاعليتها، كما تعطي النص الروائي بعده الحكائي، بمعنى أن النص يقوم على سطوة حضورها ونموها، وبالتالي يكون القارئ تحت تأثيرها. ومن خلالها يمكن إكتشاف آراء ومواقف الروائي، على اعتبار أن شخصية المناضل السياسي لا تنفصل عن الوعي الذي أنتجها، وبالتالي يمكن التعاطي معها كأحد أهم المداخل الحيوية للاقتراب من واقع وطموحات ومعوقات الرواية السياسية في السعودية .

المناضل السياسي ليس مجرد شخصية عابرة في النص الروائي، بل هو جوهر العمل الذي يتموضع في صميمه، بما يشكله من امتداد طبيعي لجاذبية الشخصية وسلطتها المعنوية التي تفرضها علىالشخصيات. وهو إما أن يُستمد من الواقع أو يتم اختلاقه. أو ربما يعاد تركيبه وفق مزيج فني من الواقعي والمتخيل، أو من المعاش والمحلوم به. وهو خيار يطرح إشكالية مرجعيات الروائي، ووعيه الذاتي بنموذجه المراد توطينه في النص، بمعنى أن الأحداث التي يعبرها بطل الرواية قد تتقاطع مع سيرة الروائي، فتكون (سيرة ذاتية) ولو مموهة. أو قد تفارق حكايته لاعتبارات زمانية ومكانية ومضمونية فتكون بالتالي (سيرة غيرية) قابلة للتعديل والإضافة والتأويل، ووفق تلك الإعتبارات تتحّدد طبيعة وظيفته ومكانته داخل السرد .

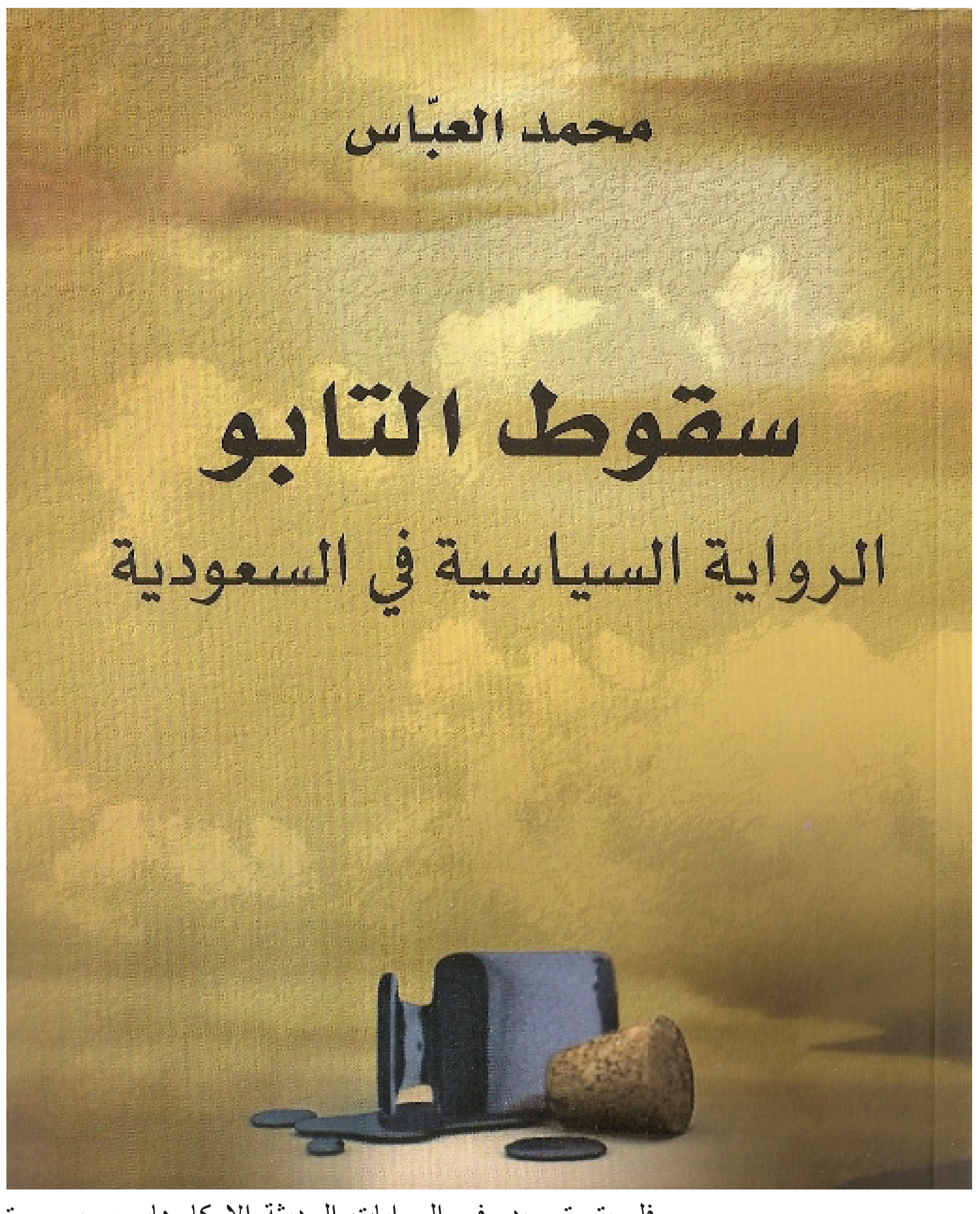
هنا تكمن مفارقة على درجة من الأهمية فأغلب الروايات المعنية بالحدث والخطاب السياسي في السعودية، تلهج بمفردات الحرية، والسجن، والوطن،والحزب،والتنظيم، والثورة...إلى آخر منظومة القاموس النضالي لكنها تكتفي بالعناوين البراقة، ولا تتجرأ، أو ربما لا تقدر على تفكيكها داخل النص، إذ لا تستدعي حالات نضالية بمسميات ومعالم واضحة، إلا بقصد التبرؤ منها، بل انها في الغالب تطوف حول التابو السياسي، لتتحدث عن نموذج نضالي من الزمن المنقضي، يتم اعتباره مجرد دليل متهافت لسيرة جيل خائب، حسب منطوق أبطال أغلب الروايات، حيث يتسّيد الماضي هذا النمط من الكتابة الروائية، ويرتهن النص لنزعة رثائية نكوصية، يُستجلب بموجبها نموذج المناضل المنهزم من ذلك الزمن بطريقة توحي بانتفاء الفعل النضالي واستنفاذ ممكناته المستقبلية، كما يبدو هذا الهاجس صريحاً في رواية (طوق الطهارة) لمحمد حسن علوان مثلاً، ورواية (رقص) لمعجب الزهراني، إلىآخر مظاهر البطولات المنهزمة والمنكسرة .

وهنا تتولّد خطيئة كتابية أخرى لا تقل أهمية عن المفارقة السابقة، فالإفراط في الحديث عن الأمس بلغة ووعي اليوم، بالإضافة إلى ما يعنيه من مساءلة التجربة المنقضية، ووجود مشروع مبّيت للإنقلاب على الماضي بمعطيات الحاضر، يعني أيضاً




أن المناضل السياسي اليوم إما أنه لا وجود له ولا جاذبية ولا سطوة، أو أن الروائي غير قادر على التقاط النماذج الفاعلة وتأويلها في السرودات، حيث يلاحظ انتفاء وجود البطل المحايث للحظة في مجمل الروايات، وغياب مفهوم البطولة كدلالة على الهزيمة التي يتحرك بمقتضاها فصيل من الفاشلين، ويمثلون دور الأبطال .

كما يُلاحظ أيضاً، أن نموذج المناضلة السياسية لا محل لها في وعي الروائيين والروائيات، إذ لا تحضر إلا كظل باهت للبطل الرجل، باستثناء (هيفاء) بطلة رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م) التي تتميز بنفس نضالي رمزي، لكنها لا تمارس النضال السياسي بمعناه الحقيقي. بل أن الروائيات في السعودية لم يقاربن الرواية السياسية، إلا من خلال تضمين رواياتهن بإشارات عابرة لا تنم عن وعي أوأهمية بالشأن السياسي، ولا تشير إلى رغبة حقيقية لتخفيف ذكورية التجربة النضالية.



حتى المظاهرة الشهيرة المطالبة بقيادة النساء للسيارات في السادس من نوفمبر ١٩٩٠م، التي أرادت من خلالها مجموعة من النساء إبداء بعض التحدي بتظاهرة عبر طريق الملك عبدالعزيز بالرياض، والتي تعتبر هي الأخرى انعطافة نضالية على درجة من الإثارة والتقديس في الوجدان الوطني، لم تستثمر كما ينبغي لتجسيد شخصية نضالية نسائية تليق بالواقعة وأهميتها التاريخية، رغم أن الحدث الذي احتل مساحة هائلة في السجالات اليومية، كان حاضراً بكثافة في سلسلة من الروايات، كمادة خبرية، أو تزيينية للسرد، إذ تم توظيفه روائياً للإخبار فقط عن الواقعة، واختبار ما تحاوله مختلف الأطراف المتصارعة من استعراض لمظاهر القوة والحضور، حيث أورده يوسف المحيميد في رواية (القارورة). وجادله فهد العتيق في رواية (كائن مؤجل). كما اتكأ عليه سعد الدوسري في رواية (الرياض نوفمبر ١٩٩٠م). واستثمره ابراهيم الخضيري في رواية (عودة إلى الأيام الأولى).

أما (المجاهد) المنتمي لحركات الإسلام السياسي، والذي يعادل (المناضل) بمقتضى قاموس الحركات اليسارية والقومية، فلم يتم تجسيده في الروايات الحديثة إلا كإرهابي، وبصورة مسّطحة، مع زعم واضح بأن التفاصيل المسرودة مسّتلة من الوقائع، أو هي حكاية من داخل الجماعة المتطرفة، إذ لم يتم -مثلاً- تشكيل نموذج روائي مقنع من واقع احتلال جهيمان للحرم المكي الشريف بمائتين من المسلحين، في العشرين من نوفمبر سنة ١٩٧٩م، وما تّولد عن ذلك الحدث المأساوي من متوالية عنفية تمثلت في تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر في أمريكا، وتفجيرات الثاني عشر من مايو، والثامن من نوفمبر عام ٢٠٠٣ في الرياض، كما يتبين هذا الإتجاه التبسيطي في رواية (الإرهابي) لعبدالله ثابت. ورواية (الحمام لا يطير في بريدة) ليوسف المحيميد. ورواية (عين الله) لخالد المجحد، وهكذا. وكأن الروائي قد تبنى المروية الرسمية، أو ربما لا يمتلك إرادة التوغل في أعماقها ودلالاتها، أو أداة دحضها، أو مقابلتها على الأقل بمروية موازية، وهو تنازل محّير، يجعل من روايته مجرد ملحق تفسيري لما تبثه الآلة الإعلامية .

ومنشأ ذلك الافتراق، على الأرجح، يعود إلى كون الرواية السياسية في السعودية تضطلع اليوم بدور يقوم على تجميع التاريخ النضالي من المرويات الشفهية، وتحاول تدوين المنّسي من الشخوص والذكريات، لتفعيل تلك الحركة الاجتماعية التاريخية، وذلك الإفتقار الواضح إلى المرجعيات هو ما يفسر بهوت النماذج النضالية، وبساطة المضامين، الملفوفة في تلابيب سرد على درجة من السذاجة والتبعّثر والتشّوش، وكأن الوقائع والرموز النضالية، التي كادت أنْ تنسى، لا تمتلك القدرة على الظهور مرة أخرى والتأثير في الأحداث الجارية المكّونة للإبداع الجماعي .

ولا شك أن الرواية السياسية في السعودية التي لا تمتلك تاريخها السحيق كجنس أدبي، ولم تتشكل بعد تقاليدها الكتابية، تحاول أن تتغلب على الكثير من العوائق الموضوعية والفنية لتتمكن من طرح رؤية أمينة لجوانب هامة من الصراع، ولكنها غير قادرة، حتى هذه اللحظة، أن تقدم صورة مقنعة تليق بطبيعة المرحلة، أو كاشفة لتراكمات وعمق التجربة، ليس بسبب محدودية الأفق الديمقراطي المسموح لها بالتحرك فيه وحسب، وانخفاض منسوب الحرية التعبيرية والمعاشة على حد سواء، ولكن لأنها هي الأخرى تعبر صيرورة تشّكلها الخاصة، التي تتناسب بشكل طردي مع حركة الحداثة الإجتماعية، بمعنى أنها في طور الإنكتاب، وبالتالي فهي لن تكون إلا منصاعة، في مرحلتها التأسيسية الآنية إلى إيقاع الحركة التاريخية، وخاضعة بالضرورة لوابل من الإرغامات الفنية والموضوعية .

أما الصورة الهشة التي يبدو عليها مناضلو الرواية السياسية في السعودية، فما هي إلا انعكاس طبيعي لهيمنة طقس الخوف على الروائيين، وضآلة المادة المتعلقة بالحركة النضالية، أو بمعنى أدق عدم توفر مرجعيات مادية في هذا الصددٍ، إذ لا تتوفر أدبيات سياسية كما تتمّثل في كتب المذكرات مثلاً، أو الشهادات المتعلقة بالتاريخ السياسي، حيث تم إمحاء آثار كل تلك الحقبة وطمسها في عالم النسيان، كما أنه لا يمكن للروائي في حالة تقليب مرجعياته السوسيو-ثقافية أن ينهل من الحروب مثلاً، أو الحديث عن حركات تحررية مقاومة للإستعمار وهكذا، وبالتالي فهو لا يغترف إلا من التجارب المجهضة .

معجب الزهراني





روايـة

طوى

بموجب تلك المحدودية في الرؤية والتجربة يعود الروائيٍ إلى مرجعيات معّرفة، فواقعة الإضراب العمالي المقدسة مثلاً، يتم التذكير بها من وجهات نظر مختلفة، من خلال الإسم المموه لأحد رموزها (خالد البعيد) في رواية (شغف شمالي) لفارس الهمزاني، أو من خلال ما يحاول أن يقوله (جابرالسدرة) عن التاريخ الغامض للرمز (سميح الذاهل) في رواية (شرق الوادي – أسفار من أيام الانتظار) رغم أن تركي الحمد لم يكتبها من منطلقات سياسية صرفة.

وكذلك، ما يرويه (حمدان) في(الغيمة الرصاصية) لعلي الدميني من ذكريات عن تلك الواقعة الأثيرة في نفوس المناضلين. وما حاول أيضاً عبدالله المعجل استعادته في (الغربة الأولى). ولكن كل هذه المحاولات تبدو تلميحية لا تصريحية. بل منقوصة ومشوشة، وتفتقر إلى الدقة والتفصيل السردي، بل يعوزها الاستطراد الذي يسمح لنموذج المناضل السياسي أن يحتل مساحته المستوجبة في السرد، وهو نقص يباعد بينها وبين المتطلبات الحقيقية للرواية السياسية .

الرواية السياسية في السعودية رواية مذعورة. وهو واقع إبداعي يمكن تفهّم أسبابه، لأنها منبثقة في الأساس من بنية خوف وحذر، إذ تقترب من حدود التابو السياسي لُتحدث فيه بعض الشروخ، بعد أن استنفذ الروائيون تطوافهم حول تابوات الجسد والمؤسسة الدينية.

ولذلك تتخذ من منطقة المسكوت عنه مكانها ومبرر حضورها، كما يكشف وعي ولا وعي الروايات عن وجود سكتات وشقوق

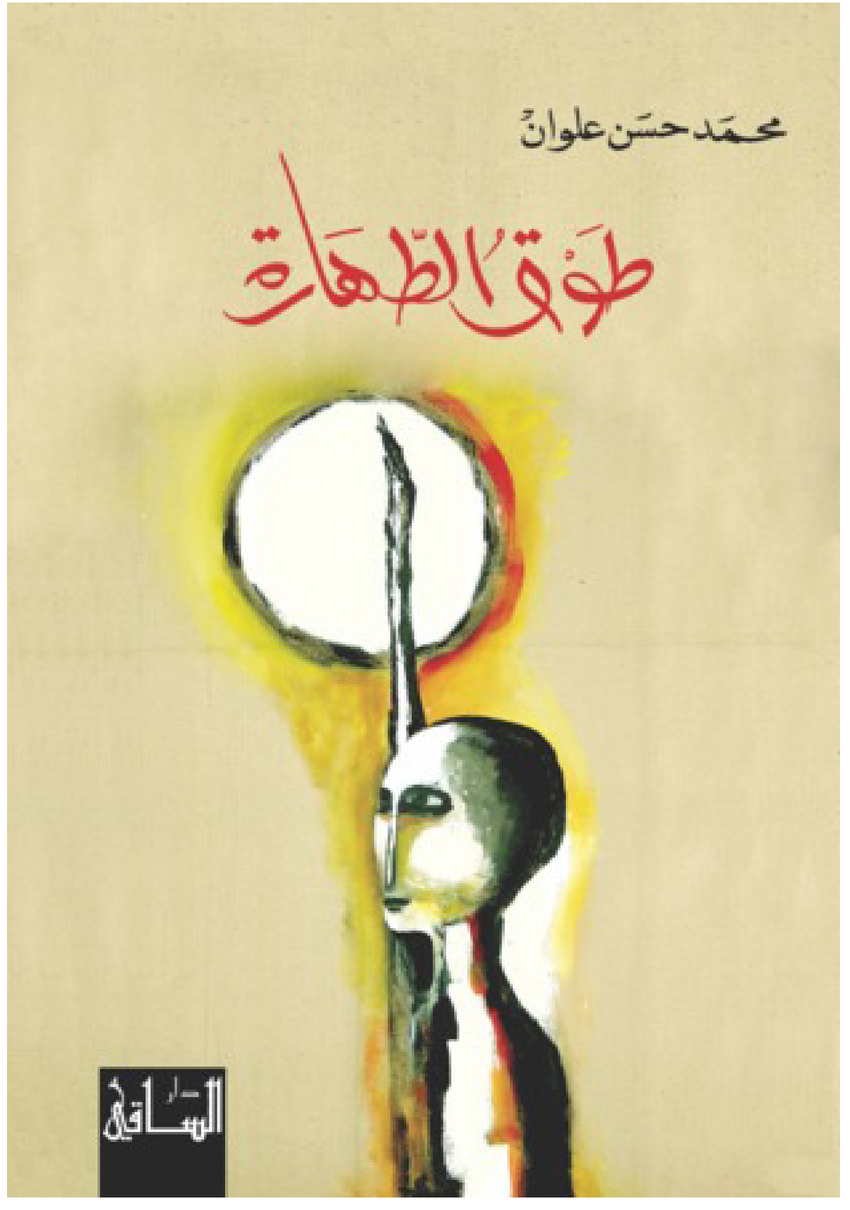


غير معبأة بالكلام، الأمر الذي يفسر إعتماد الروائيين على لغة التمويه، وابتعادهم القصدي عن الحاضر، حيث يزعم أغلب الروائيين أنهم يختصرون حكاية جيل في شخص، هرباً من استحقاقات اللحظة، وهو خيارموضوعي ينعكس بشكل مباشر على شخصية المناضل السياسي، فهو إما مراهق مغّرر به سرعان ما يتوب عن مراهقته الثورية عند أول اصطدام مع السلطة، أو طالب يمارس نزوة النضال الصوري خلال فترة دراسته في بيروت أو القاهرة أو أمريكا أو باريس، وبمجرد أن يعود إلى الوطن يتخلى عن أوهامه وينسحب ناحية مشاريعه الشخصية، ليلتحق بتجار المدن وسماسرة المال العام. وفي أحسن الحالات هو مجرد حالم تقتله أحلامه الرومانسية بسبب لاواقعيته، وحماقاته الدونكيخوتية فيقضي ما تبقى من أيامه مأزوماً بحمولاته الأيدلوجية .

السجن مظهر من مظاهر غياب الديمقراطية في المجتمع، وهو أداة ضغط مادية ومعنوية من أدوات السلطة لتأديب المناوئين لها، بالنظر إلى أنها هي الجهة التي تمتلك قرار استلاب حرية الفرد وتعقيمه، أو حتى إخراسه وتغييبه. كما تتبنى أدبياً ومادياً مسؤولية ذلك قرار تطويعه. وعند الاحتكام إلى صيرورة وبنية المتن الروائي، يفترض أن يكون وجود المناضل في السجن، دليل إدانة ضد السلطة، بشكل ما من الأشكال، لا محل محاكمة للحالمين والمتحّزبين. وبالتالي يمكن أن يمثل حضور الفضاء السجني الكثيف، من الوجهة الروائية، أداة كشف لزمن سادته الإضطرابات السياسية .

ووفق ذلك الرصد لنظام العلامات، ينبغي قراءة دلالاته، بمعنى التعامل معه كإشارة إلى وجود بيئة نضالية، لا مجرد إحالة إلى حالات عصيانية فردية، أو نزوات سياسية غير ناضجة الملامح، لكن أغلب الروائيين يتعاملون معه كعزلة تأديبية للمناضل، أو فرصة لعودة إبن الوطن الضال إلى رشده الوطني، وكأن المناضل كما تستعرضه أغلب الروايات، مجرد كائن مارقٍ، بحاجة إلى الإستتابة، بل تشي أغلبها بكونه خائناً لوطنه، أو مجرد كائن مفتون بثوريات (الآخر) العربي المّزيفة، إلى الحد الذي تتم فيه تبرئة السلطة من مسؤولية سجنه وسلب حريته، وإلقاء اللوم على طابور من المتنفذين المزايدين على الوطنية، بعد تأثيم المناضلين والهزء بأحلامهم وعند فحص أساليب التذُّكر والإستدعاء والتخييل عند الروائيين، بكل ما تحتمله أدائياتهم من إختلاف ممكن بين روائي وآخر باختلاف لغته وموقعه من الحدث المسرود، يتبين أن أغلبهم، عدا استثناءات ضئيلة جداً، يتفقون في نهاية المطاف على تجسيد المناضل في صورة كائن مهّدم وغير مؤهل سياسياً، يسكنه الخوف، أو يُميت نفسه بنفسه بالإفراط في الكحول والتدخين والأوهام والثرثرة، كما يتم رسم معالمه على المستوى الإجتماعي كشخصية معتلّة، مشوشة، وغير مستوية نفسياً، وهي مواصفات مجحفة وغير دقيقة، لا تعّبر عن جوهر الشخصيات النضالية، وعمق درايتها بالشأن السياسي، ومنسوب استوائها النفسي والإجتماعي والذهني، بقدر ما تتطابق مع شفاهيات المخيال الشعبي المتواطئ مع المروية الرسمية، التي تردد مقولات السلطة بوعي أو بدون وعي .

أما السبب فيكمن، على ما يبدو، في اعتقاد معظم الروائيين بأن إنجاز رواية سياسية يعني إما التلويح بإمكانية مقارعة السلطة، أو الانحياز التام لمشروعيتها، كما تكشف سياقات أغلب الروايات، والتنازل عن إبداء أي رأي ينم عن الإختلاف



مع مشروعها، خصوصاً في الروايات المكتوبة بنزعة ثقافوية تنم عن وهم نخبوي بأهمية رأي كاتب الرواية في الأحداث والتحولات السياسية الجارية، إعتقاداً منه بأن روايته التي يعرضها كصك توبة أو استرضاء، ستسمح له بإعادة التموضع على مسافة أقرب إلى مفاعيل السلطة، كما تكشف رواية (رقص) لمعجب الزهراني -مثلاً- عن هذا البعد بمنتهى الوضوح، بما تحمله من مراجعة فكروية لمراحل اضطراب العلاقة بين المواطن والسلطة، وما تقترحه من تصورات كحل لإشكاليات الدولة الحديثة، وكأنها تقترح إزاحة الكتابة الروائية السياسية عن ذلك السياق التجابهي مع السلطة النمطية .

اللحظة الديمقراطية آخذة في الإتساع، ولكن التعبير الروائي عنها لا يزال على محدوديته، أو ربما لا يمتلك الروائيون الرغبة، أو القدرة أصلاً على إلتقاط مهّباتها، فهم يتعاملون مع مضائق الواقع حتى هذه اللحظة، ويبالغون في مداهنة السلطة واستعطافها، رغم أن الواقع فيه من الذوات النضالية الفاعلة، التي تتكئ على تاريخ من الإنجازات والبطولات، ما يكفي لأن تكون مرجعيات ملهمة للروائيين، وتمتلك من الرصيد والخبرة ما يؤهلها للحضور في الروايات كنماذج نضالية، إذ ليس من المنطق أن تنتهى أغلب الروايات بتوبة المناضل عن فكرة النضال، عوضاً عن ترميم أخطاء التجربة، باستثناء (سهل الجبلي) الذي أراد علي الدميني من خلاله تجسيد معنى البطولة الجماعية ومفهوم المجايلة النضالية في روايته (الغيمة الرصاصية). وكأن معظم الروائيين لا يحبون أبطالهم، حيث يبدون بعض التعاطف معهم. أو الشفقة عليهم، ولكنهم لا يتبنون أحلامهم، وبالتالي يتنازلون عن رسم الظلال الإنسانية لشخصياتهم، وتوطينهم في النص كشخصيات قابلة للالتصاق بالذاكرة، وتوسيع معياريته.

الفعل النضالي :

الرواية السياسية تنتمي بالضرورة إلى نسق الكتابة السياسية، المبنية على أطروحة تعتمد بلاغة المحاججة والإقناع، أو تقديم رؤية عمادها الإغراء بأهمية القيم، والمبالغة في إمكانية تغيير العالم، إنطلاقاً من الواقع، مع مراعاة أنها يمكن أن تزدهر من خلال ارتباطها بتاريخ سياسي وطني مليء بالصراعات الأيدلوجية. ومن هنا تأتي أهمية فحص الرواية السياسية وهي تعيش صيرورة تشّكلها، فأهميتها تنبع من حيث كونها تضطلع اليوم بمهمة تأريخ الفعل الوطني، وتأسيس مروية شعبية موازية، وليست بالضرورة داحضة للمروية الرسمية، أي تشكيل ذاكرة أو معجم يضم المناضلين بأسمائهم ومختلف توجهاتهم، الذين يشكلون رافداً للنضال من أجل مجتمع متقدم تسوده القيم والحقوق .

ولا شك أن بإمكان الرواية السياسية في السعودية، بل أن مهمة من مهماتها، هي إثارة الجدل، والتصدي لما تبعثر من التجربة النضالية من جميع جوانبها لتقدم صورة مرآوية لمختلف التوجهات، داخل حاضن ديمقراطي، هو بمثابة المقترح الممكن للتعايش، في ظل انعدام ذلك الأفق الحواري على أرض الواقع. ولكن المثير للحيرة هو عزلتها المزمنة داخل السياق الثقافي والحقوقي، وانتفاء كونها محل المتخاصمين سياسياً، فالمتوالية الروائية السياسية لتركي الحمد -مثلاً- لم تتعرض للمساءلة سواء داخل النص أو خارجه من قبل أطراف معنيين بمفاهيم وإشكالات المرحلة التي تطرق لها، وأمعن في تفكيكها لدرجة الإخلال بالتجربة والشخوص، وهو تمّنع يؤجل إستواء المروية السياسية، ويعّمق حالة الصمت، رغم ما يعلنه معظم الروائيين عن ضرورة قراءة التجربة، وما يحاولون تمريره من أفكارحول أولوية الكتابة في هذه المرحلة .

المهمة تبدو شاقة بالنسبة للروائي وهو يحاول استلال الحكايات المتيّبسة على الشفاه منذ زمن نتيجة الخوف والإحباط واليأس، أو عندما يجهد لاستفزاز الذاكرات المطمورة بالنسيان، كما يستثير الضمائر المتّمنعة عن الحضور والترافع عن جدوى النضال، وفي ظل موجة نكوص معولمة، لذلك يُلاحظ أن أغلب الروايات غير مّدعمة بالوثائق، وغير معّززة بالمعلومات الدقيقة، حول الحوادث والأسماء والتواريخ، بل أنها تنأى عن التسجيلية تغليباً للكلام العمومي، حيث تتفشى الأفكار الفضفاضة، على حساب الوقائع، فهي أقرب إلى الخطاب منها إلى الحدث. وهو أمر يمكن تفهّم مبرراته مرحلياً، عند الروائيين الذين يعتمدون تذهين الرواية، نتيجة انعدام التجربة وانتفاء الممارسة، ولكن ليس من المقبول أن تستحوذ تلك النزعة التمويهية التعميمية عند روائيي التجربة والخبرة، أي أولئك الذين عاشوا بالفعل مرحلة النضال وأسسوا لأبجدياتها المادية والمعنوية .

إن استدعاء رمزية وشخصية جمال عبدالناصر في معظم الروايات كنموذج نضالي، قد تعني في جانب منها محاولة لايجاد صلة مع حركات النضال العربية، وتجسيد وحدة النضال، من خلال إبراز ذلك الأثر الساطي، الذي يتضاعف مع كثرة التطرق لرموز النضال القومي، كما يستظل بقامته فؤاد الطارف في (شقة الحرية) وهشام العابر في (ثلاثية الأزقة المهجورة) ورديني السالم الرديني في (عودة إلى الأيام الأولى). أو كما يتم التيّمن باسمه، حتى في الروايات التي لم تُكتب وفق تصور سياسي، كشخصية (جمال السورجي) مثلاً، في رواية (جبل حالية) لإبراهيم مضواح الألمعي، بالإضافة إلى طابور طويل من مناضلي الرواية السياسية في السعودية المفتونين به .

ولكن القراءة العميقة لذلك الإستحضار الكثيف والدائم، يفيد بأنه ليس سوى حيلة سردية لعدم تسمية المناضل الوطني، واستظهار منجزاته، وفي هذا التغييب الواعي تبخيس لقيمة المناضلين الوطنيين، وتقليل من إسهامهم، وتقديم ما يشبه الدليل





المجاني على هامشية المناضل الوطني. أما الحديث الدائم عن النضال في المنافي فيحمل في طياته دلالة التهّرب من التماس مع جوهر النضال داخل المكان المفترض خوض المعركة فيه، وبالتالي فهو يعكس ضحالة الرؤية السياسية عند الروائيين لطبيعة العلاقة بين القضايا الوطنية وحواضنها القومية .

كذلك يمكن تأمل الإطلالات الحيوية واللافتة لشخصية ورمزية الملك فيصل كمعادل ملكي لحضور جمال عبدالناصر، حيث تم اختصار عهده الصاخب بالأحداث والتحولات في مزدوجة (القبضة الحديدية وبناء الدولة الحديثة) كما وصفته أميمة الخميس في روايتها (البحريات). وكما حاول معجب الزهراني أن يعّمق هذا التفكير، في روايته (رقص) من خلال بطله (سعيد). وهو اختزال مخل، يتغاضى الروائيون بموجبه عن تداعيات المرحلة، وتعقيداتها السياسية، بالقدر الذي يتم فيه تبخيس رموز التغيير حقهم النضالي، فالصراع لا يمكن اختصاره في الانتصار للنظم الملكية على حساب الجماهيريات الصاعدة آنذاك، بالنظر إلى وجود إشكال صريح حول مفاهيم الحرية والتنمية التي يشكل الإنسان مرجعيتها، ولذلك تبدو مراودات تركي الحمد في ثلاثيته لتبرئة السلطة من أزمة الثقة المتبادلة، وإلصاق تهمة قمع الحريات بالمتنفذين، مجرد محاولة يائسة، وغير مقنعة، بل ظالمة ومحبطة لطابور طويل من المناضلين، عند الإحتكام إلى المفاهيم الإنسانية، ومشروعية الكتابة الروائية بمعناها السياسي .



الرواية السياسية الناقدة لمفاعيل السلطة تدفع بالأدب الروائي إلى مكان الصدارة، كما تحّرر طاقته الإبداعية على المستوى الفني والموضوعي. وعليه، ينبغي ألاّ تجنح الرواية السياسية في السعودية لمراجعة المرحلة الآفلة بعين واحدة، وأن تتجاوز مرحلة سرد الوقائع بنصف لسان، بمعنى ألاّ يكتفي الروائيون بإدانة القهر، واستهجان قمع الحريات بعبارات وصفية رخوة تموت بمجرد الإنتهاء من قراءة الرواية.

وبالتأكيد ليس مطلوباً منهم تبييض تاريخ أبطالهم، أو التغاضي عن أخطائهم الأخلاقية، ولا تبرير ممارساتهم الحزبية، بقدر مايُفترض الإشتغال على رواية مهمتها سرد الحقائق، واستحضار الوقائع كما حدثت، مع إبداء موقف جدلي إزاء ما حدث، لأن هذا هو الكفيل بجعل الرواية في السعودية ركيزة من ركائز التغيير بمعناه الشامل .

معظم المناضلين في الرواية السياسية في السعودية لا يلهجونِ بمعاني الحرية ورحاباتها، بقدرما يراودون أنفسهم دائماً بالاستقالة الطوعية عن النضال، كما فعل (سليمان) بطل (الرياض نوفمبر1990م) أو كما تاب (بدر الشراحي) بطل (عين لله) بشكل استسلامي عن أوهامه الجهادية.

ومن ذات المنظور تراجع (سليمان السفيلاوي) بمنتهى البساطة عن مغامراته الجهادية في (الحمام لا يطيرفي بريدة). وكذلك ارتد (سعيد) بدون أدنى أسف في رواية (رقص). أما (هشام العابر) فقد انشق بشيء من التشفّي في رفاقه على وعيه في (أطياف الأزقة المهجورة) فيما انسل (فؤاد الطارف) من الحياة الحزبية، بانتشاء صريح في (شقة الحرية) إلى آخر سلالة التائبين أو المستتابين هؤلاء الأبطال المحكوم عليهم بالإنجراح بدون أن يُصابوا بشظايا المواجهة، هم في الغالب بدون سمات ثورية أو قتالية، مقابل امتلاء عقولهم بالأفكار والأيدلوجيا التي تفوق مستوى أعمارهم ومهماتهم الحزبية. إذ لا يجرؤ أحد منهم على التفكير بالهرب من السجن، ولو من منطلق التمّني والتوق إلى الحرية، وهو تمّنع يخصي الخيال الروائي. ولا أحد منهم يتكلم عن تجربة النضال من المناطق الآمنة في المنفى، وهو إمتناع يعني تأجيل سرد الحقيقة. ومن ينجو من قدر الإستتابة الحتمي، لا يحّدث نفسه إلا بابتكارٍ طريقة نكوصية للتوائم مع فكرة كونه مناضلاً أو سجيناً سابقاً، وتأهيل نفسه للتكّيف مع المتغيرات والكف عن الأحلام. وهي مفارقات مربكة، تقتضي البحث في سر اقتراب أغلب الروائيين إلى هذا الحد من التطابق مع المروية الرسمية، لإعادة مواضعة تجربة كتابة الرواية السياسية .

تلك الكتابة المغلوطة الناقصة، التي تحّمل المتلقي وزر

اعوجاجها، ينبغي تعديل مساراتها، وذلك برصد التجربة النضالية من جميع جوانبها، وسرد الوقائع من خلال رواية سياسية واعية، ومؤثرة بالضرورة في الحياة الفكرية والاجتماعية، يتم بموجبها توثيق ارتباط الكتابة الروائية بالتاريخ السياسي، كما يتم الإفصاح من خلالها عن حقيقة أن المناضل ليس مجرد دليل على رومانسية الزمن الماضي وخيباته، كما تحاول أغلب الروايات تقديمه بهذه الصورة، توليداً للحسرات، وتبريراً للراهن، بل هو فعل وجود يختصر إحساس المجموع بالمكان، ويعكس بالضرورة وعي الكاتب بالفعل الروائي كفن ومضمون، فمجرد وجود مفردة تشير إلى النضال السياسي في بنية السرد، ينبثق الإحساس العبقري بوجود كائن ملهم، يمكن أن يؤدي دوراً جمالياً استثنائياً، داخل الحدث الإنساني، بكل تجلياته السياسية والإجتماعية والثقافية .



السرد الروائي والوثيقة غرناطه انموذجا

فؤاد اليزيد

المغرب

١ - السرد الروائي.

بإمكاننا أن نعد الرواية التاريخية، كجنس عربي حديث، على المكتبة العربية. هنالك مثلا، محاولات لهذا الجنس الأدبي الروائي، نجدها عند الكاتب الروائي نجيب محفوظ في منتصف القرن العشرين، كما نجدها بشكل متطور عند الكاتب جورجي زيدان. لكن هذا الموضوع ليس من اهتمامنا الآن. أما ما نقصد به في هذه الدراسة، هو الرواية التاريخية التي تتخذ لها مسرح الجغرافية العربية الإسلامية، أو موروثها الحضاري، كنقطة انطلاق للسرد الروائي. ونخص بالتحديد تلك التي تفد علينا وما تزال، من خلال مصادر لغوية أجنبية، سواء كانت مكتوبة باللغة الفرنسية، الإنجليزية أو الإسبانية أو غيرها. وهنا أيضا نجد أنفسنا أمام فئتين من الكتاب: كتابا أصولهم عربية أو إسلامية، يمارسون كتابة الرواية التاريخية انطلاقا من اللغات الأجنبية، وآخرين أصولهم أجنبية، يمارسون هذا الجنس نفسه من الرواية التاريخية. وبإمكاننا أن نسوق بعض الأمثلة بهذا الخصوص: (طبيب طليطلة) لـ(مات كوهن)، (سارة القرطبية) لـ(رولاند كوس)، (أسد طليطلة) لـ(كلود أندريه بيرت)، (سلطانة ألمرية) لـ(رجين كوليو)، (صلاح الدين فارس الإسلام) لـ(جيرالد ميسادي)، (صلاح الدين) لـ(لاري.ت.كريست). كما نجد في المقابل، (ليون الأفريقي) لـ(نجيب معلوف)، ثلاثية غرناطة (لرضوى عاشور) ، (صلاح الدين) لـ(فرح أنطون)، (زفرة المغربي) لـ(سلمان رشدي) و (في ظلال الرمانة) لـ(طارق علي). ومن كل هذا العرض المختصر، ننتقي رواية واحدة كنموذج لدراستنا، ألا وهي رواية" في ظلال الرمانة" لكاتبها طارق علي. والكاتب هو روائي وصحفي باكستاني الأصل، بريطاني الجنسية. ولد في (لاهور) سنة ١٩٤٣م، وانخرط في الحزب الشيوعي التروتسكي سنة ١٩٦٨م، وظل عضوا فيه لغاية الثمانينات، حين انفسخ الحزب، فاعتزل هذا الجانب النضالي، واكتفى بمساندته لحزب(طوني بين)، ذي الاتجاه اليساري المتطرف. وللرجل مواقفه السياسية، ومواقفه الأدبية وتراثه النضالي، بل و

حتى الصحفي. ونحن في هذه المقاربة لا يعنينا من كل هذا، لا الحكم على عقيدته الماركسية، ولا على مواقفه السياسية، وإنما الذي يهمنا منه في هذه الأثناء، هو الكاتب الروائي، وبالخصوص، روايته الأولى التي صدرت له باللغة الإنجليزية ونقلت إلى الفرنسية تحت عنوان(في ظلال الرمانة). ولقد قام بنقلها إلى اللغة العربية (د.إبراهيم السعافين). وتعد هذه الرواية لدى الكاتب، هي الأولى من سلسلة خماسية، نشرت منها لحد الآن: (كتاب صلاح الدين)، (امرأة حجرية) و(سلطان باليرمو). وصدر له مؤخرا، كتاب تحت عنوان (اصطدام الأصوليات) .

إذن فبخصوص الرواية التي نحن بصدد دراستها (في ظلال الرمانة)، بإمكاننا أن ندرجها بدون أي تردد، في خانة الرواية التاريخية. وملخص هذه الرواية باختصار، ذاك القدر التعيس الذي تسلط على أسرة (بنو هذيل). وهذه الأسرة تنحدر تاريخيا من أصول أموية. وتواجده بشرق غرناطة الأندلسية يعود إلى عدة قرون. والرواية تصور حالة هذه الأسرة قبل تشتيتها وطردها من الأندلس، التي عادت إلى حوزة النصارى سنة ١٤٩٢م . والرواية ترسم الخطوط العريضة لهذه الأسرة لغاية انتفاضتها بعد ١٤٩٩م وذلك بسبب الضغوط التي كان يمارسها عليها رئيس الأساقفة آنذاك الكاردينال (خيمينِس دي سيسنيرس). وأحداث الرواية تتلخص في سلالة فريد الهديل، مؤسس القرية التي تحمل اسمه. وهذه الأسرة التي اخترع الكاتب تشكيلتها، ترمز فيما ترمز إليه، إلى الأعراق والديانات التي كانت متعايشة في الأندلس. فابن فريد، جد عمر، كان قد تزوج من خادمة مسيحية أنجبت له ولدا، اعتنق المسيحية فيما بعد. وكان قد عاشر أيضا يهودية أنجبت له ولدين:أحدهما ابن حسد الذي كان يعمل بستانيا لدى أسرة عمر. والثاني، كان قد التحق بالجيوش المسيحية المنتصرة، وأصبح قسا في صفوف ألأساقفة. وابن زيدون المعلم، هو الآخر ينتمي إلى هذه الأسرة. وكانت أمه تعمل كخادمة لدى آل الهذيل. وأسرة عمر بن فريد، التي تشغل من الرواية المحور الأساسي، كانت تتألف من الأب، الذي كان يسعى إلى اللجوء إلى الحوار مع المنتصرين، وابنه زهير، الذي كان قد صمم على الجهاد، لاعتقاده بأن عودة العبقرية الإسلامية ممكن. بينما رحلت ابنته هند صحبة زوجها إلى تونس، بحثا عن تراث الأجداد. وباختصار، إذا كانت شجرة الرمان، ترمز إلى التعددية التي كانت تعيشها الأندلس، فاقتلاع جذورها، يصبح ضربا من التعصب وعدم قدرة الديانات، كما الثقافات على التعايش. فالكاتب وضع في هذا السياق، خطابا مبدئيا بنى عليه قاعدة روايته التاريخية. ولا يخفى على القارئ، أن الكاتب يحاول قراءة صراعات الحاضر على ضوء تجارب الماضي، منبها إلى هذا الصراع الآني، الدائر بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي. إلا أننا من خلال استقرائنا للنص الروائي الفرنسي، الذي اعتمدنا عليه كمرجع، تبين لنا بأن المحاولة الروائية، هي بالدرجة الأولى محاولة استفتان. أي أن المسألة التاريخية قد تحولت إلى حالة استعطاف رومانسي. فالقارئ، الذي ليس له أي إلمام بالمسألة الأندلسية، خصوصا القارئ الأوربي، الذي لا تعنيه هذه المسائل في شيء. تصله هذه الرواية و يقرؤها في إطار القراءات العجائبية، المثيرة لرومانس الشرق المنقرض. ولسنا نبالغ والحالة هذه، في القول، بأن القراءة تتم في أجواء استشراقية، مفعمة بالسحر والبطولة والغراميات. فهل الرواية تظل في هذا






المضمار تاريخية، أم أنها تخرج عن سياقها التاريخي، لتنزلق إلى حدائق التشويق الرومانسي. (انظر بهذا الصدد،كتاب الإستشراق، لإدوارد سعيد). فلنتوقف قليلا قبل المتابعة، ولنقدم تعريفا أكاديميا لما نسميه وننعته، بالرواية التاريخية. تعرف الكاتبة والأديبة (رولاند كوس) الرواية التاريخية في دفاترها البيداغوجية، طارحة السؤال التالي قائلة: "ما الرواية التاريخية؟" وتجيب قائلة: "إنِ مفهوم "رواية" يعني وهماً وتخيلاً واختراعاً وإبداعاً من قبل الكاتب، أما "التاريخ" فيعني أحداث ماضية، أي واقعا ماضيا. والآن إذا ما نحن زوجنا المصطلحين، تصبح المعادلة لدينا، تخيل، يضاف إلى حدث ماض، أي لا معنى ! فالرواية التاريخية إذن، هي وهم وتخيل يتخذان من الماضي إطاره المرجعي، مع رغبة طموحة في المحايدة وإعادة البناء والتوضيح." وفي هذا الضوء، تصبح رواية طارق علي، التي سنبين تشكيلاتها الدفينة، مطابقة لهذا التحديد الذي ذكرناه أعلاه. فالرواية تتخذ من الإطار الماضوي الذي تؤرخ له بسنة ١٤٩٩ م مرجعها، إلا أنها تفرغ فيه مادة روائية وهمية، لا تعكس حقيقة الوثيقة التاريخية، ولا تستنطقها،بل تحملها كلاما شاعريا رقيقا وتلبسها بأزياء غرامية وإباحية.فالرواية المشتملة على(٢٨٨ ص) لا تعتمد الوثيقة الرسمية كمرجع أساسي، حتى ولئن كانت مؤشراتها الحَدَثِيّة صحيحة نوعا ما. والقراءة الخطابية الخفية التي يعرضها الكاتب عبر أبطاله، هي الأخرى، لا تعكس الواقع الحقيقي للحدث التاريخي. فالسيد طارق علي يكرس معظم فصول الرواية [باستثناء الثلاثة فصول الأخيرة، التي لا تتجاوز ثلاثين صفحة] إلى تصوير قرطبة في قالب مصغر لأسرة الهذيل. أسرة أرستقراطية ميسورة، يعد رجالها من وجهاء أشراف قرطبة. أسرة يتعاطى أفرادها للملذات والتفرغ للنزهات، لعب الشطرنج و الغراميات السرية بل حتى للعلاقات الجنسية المحرمة شرعا، كجماع الابن لوالدته. ليس هذا فقط ، فالمتتبع للرواية بأسلوبها المتداخل، والمتلاعب بالحواس والأحاسيس الرقيقة، لا يمكنه قط أن يتصور تلك الكارثة التاريخية الكبرى، التي حلت فعلا بهذه المملكة الغربية، كآخر معقل من معاقل المسلمين. فمسألة (الجلاء)، ليست سوى غطاء تمويهيا لأكبر الجرائم في حق شعب، بل أمة بكاملها. فالرواية تنزلق شيئا فشيئا، إلى عالم الفتن والغراميات والمؤامرات النسائية. وهي من ناحية أخرى، تسلط الضوء على شخصية تتمثل في شخص (الزنديق) الذي يلعب دور الملحد المتمرد على عادات الإسلام و المسلمين. بل لا يتوقف به الأمر بهذا الاستهتار والاستهزاء، بل يتجاوزه إلى عرض سورة (الكافرون) القرآنية قائلا بأن الله قد كان ساهيا حين أوحاها، لأنه لا معنى لها. وهو بهذا الخصوص أخرج السورة من سياقها التاريخي المؤكد على خصوصية التوحيد للرسالة الإسلامية، حيث أنزلت ردا على مشركي مكة الذين كانوا يطلبون من الرسول محمد (ص) بأن يشرك إلهه مع آلهتهم. وقصد الكاتب بهذا، تمرير فكرته ضمنا، بأن الإسلام يرفض الحوار مع الديانات الأخرى، بينما العكس هو الصحيح. وفي هذا المناخ البغيض، ينهال الكاتب عبر أبطاله، باللوم على المسلمين محقرا شأنهم، ولم ينل في المقابل من شأن الكاثوليكية المتطرفة، التي ستكون من وراء أكبر جريمة للتطهير العرقي في التاريخ. ثم إن أبطاله المسلمين، يصورهم في صورة منافقين باستثناء ابن زهير، هذا الذي سيختم آخر فصول الرواية كبطل فضل التمرد على الاستسلام. فالرواية من مبتداها إلى منتهاها، باستثناء حالة الخوف من المجهول، ومحرقة الكتب التي ارتكبتها الكنيسة في شخص



(الكاردينال)، (خيمينس دسنسيروس)، كان كل همها منصبا على مصير هذا الأسرة الهذيلة و مصلحتها في اعتناق المسيحية، إذا هي رغبت في الحفاظ على مصالحها الخاصة أو الرحيل إلى ديار المسلمين. ما يمكن أن نؤاخذ عليه الكاتب من جهتنا، هو تقليص المأساة الأندلسية، إلى مجرد مسألة أسرة أو قبيلة قلقة عن مصيرها، وهي مع ذلك غارقة في تعاطي الملذات والمحرمات. فرواية كهذه، بإعادتها للعرض المأسوي، لأمة الأندلس في حلة روائية رومانسية، تقوم بإفراغ الحدث الأصلي من التساؤل التاريخي الذي ما زال متعلقا به، والذي ما زال متسائلا عن كيف كان بالإمكان ارتكاب جريمة كهذه. نستنتج إذن، بأن الإنشاء وإعادة التأليف أو الكتابة الروائية على الكتابة التاريخية، هو نوع من أنواع محو آثار هذه الأخيرة. استبدالها و تقديمها في شكل حكاية، قد تكون محزنة، إلا أنها مشفية لجراحات الماضي، بالإنسانية السطحية المتسامحة ولكن على حساب من؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في القسم الثاني من هذه الدراسة، الذي سيتناول عرض الوثائق التاريخية خارج الإطار الروائي.

لقد تم في هذه الرواية،مساواة الجلاد بالضحية، وتحميل الضحية مسؤولية مصيرها نوعا ما، في حين ظل الجاني بلا أدنى محاكمة تاريخية. ومن هنا نفهم الجائزة التي نالتها هذه الرواية، من قبل رئيس الأساقفة ل (سان كليمنت). ونحن نعلم بأن إيزابيلا الملكة الكاثوليكية، كانت موضع ترشيح، في سنة ١٩٩٢م، تخليدا لذكرى انتصارها على غرناطة، بأن تمنح درجة القديسة إيزابيلا. ولم يتم تمرير هذا المشروع لضغوطات سياسية. والآن سنترك هذا السرد الروائي، لأنه بالفعل، يحق للكاتب وهو حر في توهماته وخياله، أن يخلق أشخاصه حسب المقاييس التي يرتئيها لها، طالما أن المسألة، مسألة خيال وسرد عاطفي، وليست مسألة توثيق. قلنا بأننا سنغادر هذا الفضاء، لننتقل إلى ميدان الوثيقة التاريخية، حتى يتهيأ لنا بعد هذا العرض، أن نجري المقارنة بين النصين، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه،الفوارق التي تفصل بينهما، وأوجه الشبه التي تجمع بينهما. وفي هذا السياق التاريخي الحقيقي، ليس ثمة للرواية أية سلطة روائية، لأنه في هذا الحالة الثانية،وحده السرد الوثائقي الذي يدلي بوثائقه، يؤسس هذه المشروعية السردية.

٢. الوثيقة التاريخية

لقد بدأت المحنة الأندلسية فعلا، بعد سقوط غرناطة في ٢١ محرم، سنة ٨٩٧ هجرية، الموافقة لسنة ١٤٩٢م. فعلى سبيل التذكير، كانت مملكة الأندلس الإسلامية، بكل الأعراق البشرية والدينية الأخرى التي تتألف منها، تواجه من جهة الغرب المسيحي، حملة صليبية بقيادة البابا، كانت تشارك فيها جيوش كل الممالك الغربية بلا استثناء. ونحن نميز بهذا الصدد بين حملتين صليبيتين متميزتين:

-١- الحملة الصليبية الخارجية: وهي التي وجهت إلى بيت المقدس في القرن الحادي عشر،و التي منيت بالفشل والهزيمة في القرن الثالث عشر، ولئن كانت من ناحية أخرى، قد عادت على الغرب الذي كان يعيش عصور الانحطاط، بفوائد حضارية كبرى، بعد احتكاكه بالحضارة العربية الإسلامية، التي كانت في أوجها تسود العالم آنذاك

-٢- الحملة الصليبية الداخلية: وهي التي كانت تدور رحاها، داخل الممالك المسيحية، والتي لم تكن معلنة رسميا، أي تدور في الخفاء نوعا ما. ولقد انطلقت من كنيسة روما برآسة البابا،مع بداية القرن الحادي عشر ميلادي إلى غاية مستهل القرن التاسع عشر، أي سنة ١٨٠٨م. وكانت تستهدف في أول الأمر، كل الأقليات الدينية المنشقة عن الكنيسة، للتحول مع مرور السنين، إلى حرب علنية على كل من الأقلية اليهودية والمسلمين. وفي هذا المناخ الصليبي،استطاعت ملكة (قشتالة) إيزابيلا (١٤٥١-١٥٠٤م) بعد زواجها من ولي عهد (أراغون) (فرديناند الثاني)، توحيد مملكتيهما، وتوجيه الضربة القاضية للمملكة الأندلسية بالجنوب. ففي سنة ١٤٧٩م، توحدت المملكتين وراحتا في حصار متواصل لمملكة غرناطة، انطلاقا من سنة ١٤٨١م، لغاية سقوطها. ولقد استطاعت أثناء هذا الزحف الصليبي، الذي كان يضم بين صفوفه، جيوشا من مختلف الممالك المسيحية، احتلال كل من المدن التالية: مدينة (مالقة)سنة ١٤٨٧م،مدينة (ألْمَرِيّة) سنة ١٤٨٩م، ثم أخيرا (غرناطة) سنة ١٤٩٢م. وبعد تسليم المدينة من قبل الملك أبي عبد الله علي بن حسن النصري، ضمت مباشرة إلى ملكية (قشتالة). وفي سنة ١٤٩٦م، منح البابا (إسكندر السادس) لكل من فرديناند و إيزابيلا لقب، (الملكان الكاثوليكيان). ومن بعد وفاة إيزابيلا، ورثت ابنتها (جان أو خوانا) (١٥٠٤-١٥٥٥م) التي كانت تلقب بالمجنونة، مملكة قشتالة، في حين ورث (شارل الخامس) (١٥١٩-١٥٥٥م) عرش (أراغون) الذي ضم إليه عرش قشتالة فيما بعد، بسبب قصور الملكة (خوانا) لأسباب صحية. وهذه الأخيرة كانت من جهتها، قد أصدرت مرسوما في حق (الموريسكيين) بوضع هلال أزرق، بحجم نصف برتقالة، على قبعاتهم كي يتميزوا عن باقي المواطنين. وحين تمت معاهدة تسليم المملكة من قبل الملك أبي عبد الله،خرج هذا الأخير متوجها إلى المنفى تاركا وراءه مصير المسلمين، في معاهدة بينه و الملكين الكاثوليكيين، تشتمل على ٦٧ بندا. وهذه البنود هي مجموعة شروط معاهدة التسليم، التي كانت تنص في أساسها، على تأمين المسلمين على دينهم، وأموالهم، وملكياتهم، وأبنائهم و حرياتهم. وليس من المستغرب أن شروط هذه المعادة قد اغتصبت واخترقت بنودها، ولم يمر على نص عهودها وتوقيعها، سوى سبع سنين. وهذا لا يدهشنا بتاتا، فالتاريخ الصليبي حافل بمثل هذه الممارسات من قبل ملوكه و ساسته. وإذا كان بعض المؤرخين المسيحيين المتعصبين، يفرون من المسؤولية التاريخية، بإلقاء اللوم على المسلمين باعتبارهم كانوا السبب بانتفاضاتهم على المملكة،





فإنهم يسكتون في هذه الأثناء، عن العوامل التي كانت من وراء هذه الانتفاضات، الشيء الذي سنبينه و نفصله بالتوضيح. فهذا التبرير(لهذا الوعي الشقي) حسب تعبير الكاتب عبد الكبير الخطيبي، ليس سوى تبرير مجاني، لتمرير أكبر جريمة تطهير عرقي في تاريخ البشرية المتأخر. فالمسلمون الذين كانوا سادة البلاد، لما يعادل ثمانية قرون، لم يخترعوا آليات التعذيب والترهيب ويتفننوا في موديلاتها، لممارسة التطهير العرقي على الأقليات العرقية الأخرى. ولو كانوا قد قاموا بمثل هذه الممارسات الدنيئة، أيام كانت لهم العزة والسيادة العسكرية، لما بقي بشبه جزيرة إيبريا ولو مسيحيي واحد. فشرف الإسلام أكبر من أن يتورط في مذابح جماعية، كتلك التي حصلت مؤخرا في كل من البوسنة والشيشان وكارثة غزة.
فالأساس الذي كانت قد بنيت عليه دولة الأندلس الإسلامية، كان مؤسسا، على وحدة التعايش العرقي والحرية الدينية. وهذا الموروث الإنساني، لم يكن ليليق بأرباب الكنيسة الكاثوليكية، الذين كانت وجهة نظرهم تنحصر في المؤسسة الكاثوليكية لا غير. وهكذا حبكت سرا خيوط مؤامرة ثلاثية، بين الملكة إيزابيلا، مرشدها الديني الجديد، الخاص بها و الحافظ لأسرارها، الكاردينال (خيمينس دي سيسنيروس) وبابا روما. والكاردينال(خيمينيس) كان قد تقلد في هذه الأثناء منصب رئاسة محكمة التفتيش الدينية بغرناطة، محل رئيس القساوسة طالافيرا، الذي كان يعاب عليه أنه كان يفرض على المسلمين اعتناق المسيحية بطرق سلمية، وأنه لم يستخدم ما فيه من القوة والرعب من أجل عملية تبشيرية كهذه. وهذه المحكمة الدينية، سنشير إليها من الآن فصاعدا، في هذه الدراسة، باسم محكمة التطهير العرقي، لأنها كانت كذلك. لأن وظيفة هذه المحاكم التي أنشئت في المملكة كانت وظيفتها متابعة، ملاحقة ومحاكمة كل من الأقلية اليهودية والمسلمين ثم (الموركسيين) فيما بعد. وباختصار كل من لا يدين بالمسيحية وكل من اعتنقها حديثا، للشك في صحة وصدق إيمانه. ونحن حين نقول التطهير العرقي، نقصد في الوقت نفسه، التصفية الجسدية، الثقافية والخلقية للآخر، الذي لا يخضع لمؤسسة الكنيسة. ومحاكم التفتيش العرقية هذه، كانت موجودة في قشتالة وطليطلة، وذلك قبل سقوط غرناطة. وترجع الزعامة الإرهابية في هذا الميدان لأكابر القساوسة (طوماس طركيمادا) (١٤٢٠-١٤٩٨م) الذي عينه (البابا سيكسْت الرابع)خصيصا لهذا المنصب، في كل من (قشتالة) و (أراغون) و (كطالونيا) ابتداءًا من سنة ١٤٨٢م. ولقد خلف هذا الأخير من ورائه، من الجرائم في حق الأبرياء، ما يخجل حتى التاريخ نفسه من ذكرها.

خيمينس دي سيسنيروس

فهذا الأخير أي (خيمينس) الذي كان قد تولى زعامة محكمة التطهير العرقي، أشار على الملكة بإرغام المسلين على اعتناق المسيحية بالقوة وحد السيف. ومن أول أعماله الهمجية، أنه دشن أكبر(محرقة = أوتو دا في،أي شهادة إيمان)، بعد تلك التي قام بها المغول ببغداد، ملقيا إلى النار لأكثر من مليون مسودة، كتاب و مخطوطة محررة باللغة العربية، بالإضافة إلى مخطوطات قرآنية لا مثيل لها. وهذا التقدير يعود إلى اعتراف المؤرخين الأوربيين أنفسهم. وإذا كانت عملية (أوتو دا في) تخص محو الموروث الديني و العلمي و الثقافي بالدرجة الأولى، فإنها ستتحول مع (خيمينيس)إلى عملية شمولية تتجاوز المكتوب، إلى المخلوق المسلم، أي كل مواطني المملكة المسيحية بشكل عام، ومملكة غرناطة بشكل خاص.
وبهذه "المحرقة" فتحت أبواب جهنم لمحاكم التفتيش العرقي بمطاردة المسلمين، تعذيبهم وتحريقهم في محاكمها. وهكذا نلاحظ، بأن بنود المعاهدة قد خرقت، فلم يبق للمسلمين المغلوبين على أمرهم، سوى الانتفاضة كآخر ما تبقى. وهذا ما سيخول للملكة "إيزابيلا"فرصة الإخلال بالمعاهدة، وضرب بنودها بعرض الحائط، تمهيدا لتطبيق المؤامرة التي كانت قد دبرتها مع أرباب الكنيسة سلفا. وحدثت أول انتفاضة سنة ١٥٠٢م منطلقة من حي (البيازين) لمسلمي غرناطة. وكانت قد انطلقت مع شاب لا يتجاوز الثانية و العشرين من عمره (هرناندو دي فالور)، ينحدر من أسرة أموية، والذي كان قد أرغم على اعتناق المسيحية بالقوة. فما كان منه إلا أن انخلع من استعباده عائدا إلى اسمه العربي ابن أمية. وتبعتها انتفاضة أخرى منطلقة هذه المرة من ضاحية (البُشارى) المنطقة الجبلية، الواقعة شرق غرناطة. وكانت من عواقبها أن قمعت بوحشية دموية لا مثيل لها. فدمرت بهذا الصدد قرى بكاملها، وقتلت النساء والشيوخ والأطفال، وشرد الباقون في نواحي البلاد، في انتظار الحلقة التالية من مسلسل التطهير. وكان ابن (شارل الخامس) (دون جوان دوتريش، النمساوي) هو المسؤول عن قمعها. وهكذا راحت المراسيم، عقب هذه المجزرة الأولى، تنهال من هنا وهناك، من أجل التعجيل بالحل النهائي للأمة الأندلسية. فأصدر مرسوماً بطرد كل المسلمين الغرناطيين، الذين تتراوح أعمارهم،ما بين أربع عشرة سنة فما فوق. تم طردهم من غرناطة أولا، ثم من باقي مملكة قشتالة. وأصدر مرسوماً جديداً يتعلق هذه المرة بالمسلمين القدامى، الذين كانوا يقيمون بالأماكن الواقعة تحت السيطرة المسيحية، منذ قرون بحق الجوار. وهم الذين يطلقون عليهم اسم (الموديجار). هذه التسمية التي يعتقد المستشرقون بأنها مشتقة من اللفظ العربي، لكلمة مُدَجّن، فهم إذن (المدجّنون). ونرى من ناحيتنا خطأً في هذا النعت، والصواب ، أن الكلمة منحدرة من صيغة (الجار و الجوار)، و هي عادة استورثها المسيحيون من الممالك الإسلامية التي سقطت في أيديهم و ظل بها بعض سكانها من المسلمين. فعادة (حق الجوار) التي كان يطبقها المسلمون في حق الأقليات، صارت تقليدا كرد فعل، وتقليدا بالمثل لدى الآخرين. وكان هؤلاء يتكلمون اللغة القشتالية، أو ما يمكن أن نسميها بالرومانية، وهي منحدرة من العامية اللاتينية. وكانوا يمارسون كتابتها بأحرف عربية تسمى (ألخميّة) و هي لفظة





مشتقة من الكلمة العربية (إلعَجَمِيّة) .
و في هذا المناخ المتأزم، أجبر هؤلاء المسلمون على مغادرة ديارهم. ولقد تم الاتفاق بهذا الشأن، بين الملك (شارل الخامس) و(البابا). وفي هذه الأثناء بالذات، أُخْرِجَ من جيب (البابا) مرسوم جديد، يقول ب(طهارة الدم و نقاوته). والغرض منه،سد الطرق، أمام كل من اعتنق المسيحية مجبرا،على تسلم أية وظيفة في أروقة الدولة.هيهات ! والدم العربي يجري في رعاياهم،بل حتى في عروق ملوكهم وملكاتهم. وفي ظل هذا الملك –الإمبراطور(شارل الخامس)خرج إلى الوجود، مصطلح جديد، ألا وهو لفظة (موريسْكوس). وهذه التسمية، هي لفظة يراد بها تحقير المسلمين، الذين أرغموا على اعتناق المسيحية. وهنا سنتوقف قليلا، لنبين لكم خيوط المؤامرة الخفية. (موريسكوس !) إنه في الحقيقة، اختراع رائع وجهنمي في الوقت نفسه، لتمرير أكبر جريمة في حق الإنسانية. فهذه التسمية كانت أول ما ظهرت خلال سنة ١٥٠٢م عقب الانتفاضة وبقيت مهملة نوعا ما، لغاية ما اضطرت الضرورة السياسية إلى بعثها من جديد. فلفظ (موريسكوس) هذا، أو هذه التسمية،غير الحديثة ستتحول إلى تسمية عامة و شاملة، تخص كل مواطني الأندلس. بل ستخص حتى الممالك المسيحية الواقعة على شبه جزيرة إيبريا شمالا، التي لم تكن قد اتخذت لها تسمية إسبانيا. فأنت كنت تجد أقلية مسلمي الجوار بالممالك المسيحية، وتجد في الوقت نفسه بالأندلس الإسلامية، المسلمين وكانوا يشكلون الغالبية الساحقة. وتجد النصارى القدامى، الذين فضلوا الإقامة تحت السلطات الإسلامية،مع احتفاظهم بدينهم و لغتهم و تقاليدهم.بالإضافة إلى المستعربين من النصارى، الذين كانوا على غرار مسلمي الجوار، يمارسون ديانتهم المسيحية،و في الوقت نفسه يتكلمون و يكتبون باللغة العربية. وتجد أيضا المولدين من السكان القدامى للجزيرة (القوط الأريانيين) الذين اعتنقوا الإسلام بدون إكراه، مع بداية الفتح الإسلامي، ومنهم أيضا، أبناء الزواج المختلط، بين رجال مسلمين وأمهات مسيحيات، ومنهم الأقلية اليهودية، التي كانت متواجدة قبل الفتح و بعده. وكنت تجد أيضا، طوائف متنقلة من الغجر، كانت متفرقة هنا وهناك. فكل هذا الخزان البشري، وكل هذه السلطات الثقافية، كانت متعايشة تحت سيادة واحدة، ولو أن التاريخ يخبرنا بأنه كانت ثمة احتكاكات تجر أحيانا إلى الفوضى وأخرى إلى القتل، إلا أن السلطات لم تكن لتسمح لنفسها قط باقتلاع جذور هذه أو تلك الطائفة. فهذه المحصلة إذن، كانت ثروة الأمة الأندلسية، ونموذجا إنسانيا نادرا في التعايش والتسامح، بين أعراق وديانات مختلفة. فبمجرد ما أصبحت المملكة الكاثوليكية المنتصرة، قادرة على تثبيت أقدامها على تراب المملكة الأندلسية، حتى صارت بسياستها العرقية منحية كل الطوائف، طائفة من هنا وأخرى من هناك. وحين استعسر عليها الأمر، لأن العديد من المواطنين المسلمين، كانوا قد اعتنقوا المسيحية قهرا، للخلاص بالمظهر من الموت أو الجلاء و البقاء في الباطن مسلمين، لأنه لا خيار لهم، والوطن الذي يعذبون ويذبحون فيه، وطنهم الأم. حين لم تجد من حيلة، خاصة وأن كل المواطنين الجدد، قد أصبحوا مسيحيين، إلا من هاجر منهم طوعا، لجأت إلى الحل النهائي وهو القضاء على (الموريسكوس). لأنه لم يعد باقياً على تراب الوطن من مجموعة عرقية، إلا هذه. ولأن كل المجموعات العرقية الأخرى أفترض فيها، بأنه لم يعد لها من وجود، على تراب الوطن الكاثوليكي الجديد. وبهذه العملية الاختزالية، وبهذه المؤامرة الجهنمية، أصبح في متناول الكنيسة والملوك الكاثوليك المتآمرين معها، اقتلاع جذور أمة بكاملها، والتخلص منها، رميا بها إلى البحر.
و هذا ما انتبه إليه، السفير الأمريكي (واشنطن إرفنغ)، حين زار غرناطة في أواخر القرن التاسع عشر قائلا: "لم يحدث في التاريخ قط، لأمة أن تباد على بكرة أبيها، إلا هذه التي كانت بالأندلس". وهكذا، فبتجريد الأمة الأندلسية من هويتها التاريخية، وبتجريدها من كل مقوماتها التراثية والثقافية، بل وسلبها حتى من حقها في الوجود، وردها إلى مجرد كلمة مبهمة (موريسكوس)، كلمة دنيئة تعني فيما تعنيه، المعتنق للدين المسيحي بلا قناعة، أصبح ممكنا أخيرا،للسهل-الممتنع أن يصبح حقيقة واقعية، أصبح ممكنا، ارتكاب أكبر جريمة في حق الإنسانية.
فنحن إذن في المرحلة الثانية، مرحلة تنفيذ مخطط التطهير العرقي الجماعي، لمن أصبحوا ينعتونهم ب(الموريسكيين) وذلك باختراع خدعة جديدة سموها (عملية الجلاء). كيما لا يتبين للرأي العام آنذاك الجريمة الكبرى الذين كانوا بصدد ارتكابها. ونتابع خيوط اللعبة، لنكتشف بأنه ابتداء من سنة ١٥٨٢م وضع دوق (ليرما)، (فرناندو دي ساندوفال) بالاتفاق مع الملك (فيليب الثاني) (١٥٥٦-١٥٩٨م) على عاتقه تهيئة الأجواء لتمرير مخطط الحل النهائي. وصيغ هذا المخطط الجهنمي سرا، في الديوان الملكي بشكل مبكر. إلا أن إمكانية تنفيذه لم تكن متهيئة، بسب المناخ السياسي الخارجي. لقد كان الملك مطلعا و موافقا على المخطط، إلا أنه لم يكن بقادر على تنفيذه. وهو من ناحية، كان متخوفا من الأسطول الإسلامي الذي كان يقوده خير الدين بربروسا، والذي كان متحالفا مع الدولة العثمانية، والذي كان حاميا لكل الثغور الإسلامية بشمال إفريقيا. وكان ثمة حدث آخر، كان من الأسباب المباشرة لتأجيل المخطط، وهو معركة وادي المخازن. فوقوف المسلمين المغاربة، في وجه الحملة الصليبية التي دارت رحاها على التراب المغربي، بوادي المخازن، قرب مدينة القصر الكبير سنة ١٥٧٨م،كان هو الآخر من عوامل الردع. ولقد كان فيليب الثاني قد شارك فيها بعشرين ألف محارب. وكانت هذه الحملة الصليبية، التي كان عددها ١٢٥ ألف جندي صليبي حسب التقديرات، مكونة من جنسيات مختلفة: الإسبان، الإيطاليين، الجرمانيين والبرتغاليين الذين كانوا يقودونها بقيادة



ملكهم (سِبستيان الثاني). وكانت أهداف هذه الحملة احتلال مجموع الثغور الإسلامية لشمال إفريقيا. ولقد أنزل بهم الجيش المغربي، بهذه المعركة، التي يؤرخ لها بمعركة الملوك الثلاثة، شر هزيمة. وبذاك يعود الفضل للدولة السعدية، في إيقاف الزحف الصليبي والحد من شوكته لأربعة قرون أخرى، أي لغاية دخول الاستعمار الكولونيالي الجديد. فالملاحظ أن مخطط (الحل النهائي)، كان جاهزا لولا هذه العوامل التي ذكرنا. وبمجرد وفاة الملك فيليب الثاني و صعود الملك(فيليب الثالث) على العرش (١٥٩٨-١٦٢١م) حتى سارع دوق (ليرما)، بوضع الخطوط الأولى لتنفيذ المشروع. وهكذا بادر المجلس الملكي سنة ١٦٠٥م باتخاذ إجراءات المطابقة على العملية، وضرب موعدا لتنفيذها في ربيع ١٦٠٩م. وفي هذه الأثناء بدأت عمليةٍ إحصاء بيوت(الموريسكيين). وجهز بهذه المناسبة، أسطولاً يتألف من ٦٢ سفينة شراعية حربية من نوع (غالير)، و ١٤ سفينة تجارية حربية من فصيلة (غاليون)، بالإضافة إلى ٧٠٠٠ بحار و مجند إجباري. وفي ٤ غشت ١٦٠٩م وقع الملك رسميا على المرسوم، الصادر في حق جلاء الموريسكيين من وطنهم الأم. وسلمت هذه الأوامر لرئيس (عملية التطهير العرقي) (أوغستان مكسيا) لينقلها بدوره سرا إلى المشرف على العمليات العسكرية (ميراندا). وتم هذا من ناحية أخرى، بالاتفاق بالتنسيق مع كل رؤساء و أكابر محاكم التطهير العرقي، في كل أرجاء البلاد بنشر المرسوم الملكي. وصبيحة ٢٠ غشت،خرج البرّاحون في (بلنسية) و (طليطلة) ونواحيها، مبلغين الأهالي بإجلاء (الموريسكيين). وتبعه مباشرة مرسوم ثان في ال ٠٩ من ديسمبر في نواحي (مورسيا)، (غرناطة)، (جيان)، (قرطبة)، (إشبيلية) ،(ليون)، (إكسترامادورا) وضاحية (هرماشوس) التي كانت لوحدها، تشكل جمهورية مستقلة (للموريسكيين). خرج البرّاحون من جديد بإذاعة وبتبليغ البيان نفسه. ولما يزل بعض من نجا من هؤلاء بمدينة سلا المغربية. وفي هذا السياق التاريخي، نسوق شاهد عيان في شخص المفتش العرقي (فرانز جيم بليدا) الذي كان يعمل بمحكمة التطهير العرقي، شهادته قائلا: "إنه من المؤكد لدينا، أنه لم ينج من بين الآلاف الموريسكيين المجليين عن بلدنا هذا إلا الربع. فمنهم من لقي حتفه في طريقه إلى المنفى، ومنهم من سلبهم بحّارونا و رموا بهم إلى البحر، من بعدما استولوا على أمتعتهم و أموالهم.

آه ! لو أنهم أبيدوا على آخرهم". وتعتبر التقديرات التي تحاول البلاد المعنية بها اليوم، بإخفائها، بنحو ١,٠٠٠,٠٠٠ مواطن أندلسي أصيب بهذه المحنة. ونحن من جهتنا نتساءل عن قرطبة وضاحيتها فقط، التي حسب التقديرات الإحصائية، كان يقطن بها أكثرمن٤ ملايين نسمة قبل سقوطها. حيث كان قد لجأ إليها كل المسلمين الفارين من الشمال، أين راح كل هؤلاء؟ و لا نخفي بأن قسما منهم ألقي به إلى شواطئ إفريقيا الشمالية وتركيا. ولكن ما زلنا نتساءل عن عدد شهداء هذه المحنة. وبهذا الصدد يقول الكاردينال الفرنسي بخصوص (الموريسكيين) ساخرا:" إن مفتشي التهجير و الإبعاد، كانوا يُغَرِّمون المُهَجّرين ثمن مياه السواقي وظلال الأشجار."

وختاما لهذه الوثيقة التاريخية، نذكر بأن دوق (ليرما) الذي كان قد أصبح وزيرا أولا للملك، راح يوزع أراضي المسلمين و ضياعهم على وجهاء و (لوردات) (بلنسية)، تعويضا لهم عن الخسائر التي لحقت بسفنهم. خلاصة القول، أن إسبانيا التي شيدت على أنقاض المسلمين، بخسرانها لأمة وعبقرية المؤاخاة التي كانت مثالا لدولة الإسلام، فقدت بذلك نفسها. فهي الدولة الأوربية الوحيدة، التي شهدت سقوطا مباشرا، خلال حكم الملك فيليب نفسه. وبالرغم من اتساع ممتلكاتها الجغرافية الواقعة خلف البحار، فإنها قد شهدت تخلفا منقطع النظير، من بين كل الدول الأوربية الحديثة. وخلفت دمارا لا مثيل له، حتى في مستعمراتها بأمريكا الجديدة و نسوق كخاتمة هذه الشهادة التي وردت في العدد ٥٤ من الموسوعة التاريخية:" إن اسبانيا فيليب الثاني، تجسد في الحقيقة، انتصار الكنيسة الكاثوليكية ومؤسسة محاكم تفتيشها الدينية. ومع خلفه فيليب الثالث، الذي دمر البلد، بمصادقته على مرسوم طرد المسلمين (الموريسكيين)، أفنى ما كان متبقيا من الصناعة و الفلاحة لدى الخبراء المسلمين، فجر بذاك البلد إلى الانحطاط و التخلف".

٣- ما بين السرد الروائي والوثيقة التاريخية

وهذه المقاربة، التي ننوي استخلاصها بمقابلة النصين، نقدمها عبر بقية السؤال الذي طرحناه في البداية، عن الرواية التاريخية ولم نتممه.وهو حسب الكاتبة الروائية (رجين كوليو) لمن تتوجه هذه الرواية، ومن أجل ماذا؟ ويأتي الجواب بالفعل، بشكل شبه عفوي و لكن مقنع. بأن هذا الجنس من الرواية، يتوجه إلى القارئ، كيما يمنحه بضعة معارف عن الحدث الماضي، ثم يشركه في مسائلتها والتساؤل عنها. هذا ما قمنا به فعلا، بشأن هذه الدراسة التي نقدمها لكم. فبعدما قرأنا عدة روايات من هذا الجنس الروائي التاريخي،توجهت أنظارنا،و قد استجبنا للسرد الروائي منذ البداية،إلى مساءلة الماضي و التساؤل عنه.و كانت مفاجأتنا متوقعة،حين اكتشفنا بأن ما يمكن أن تعرضه بعض الروايات التاريخية،هو في غالب الأحيان،ليس سوى تزويق وهمي لحدث تاريخي،كيما يتم عرضه للبيع في ثوب إنساني،ديمقراطي أجمل.لأن السوق السياسية التجارية،بحاجة لمثل هذه الخرافات.و هذا ما لاحظناه في السنين الأخيرة،فيما يتعلق بالأندلس.إذ تكاد كل الدراسات الأوربية الحديثة،إلا ما ندر منها،توجه اهتماماتها إلى المسألة الأندلسية و كأنها مسألة يهودية.مسألة طرد اليهود من إسبانيا و التغطية على مذبحة المسلمين الذين يشكلون الضحية الكبرى.

و نحن بمقابلتنا للنصين،استخلصنا نتيجة واحدة،و هي أن الموجهات الأيديولوجية،تلعب دورا حاسما في توجيه السرد الروائي و إنشائه،و إخراجه إلى الجمهور جاهزا للاستهلاك. خصوصا و أن بعض الأحداث التاريخية الحساسة،قد يتجنب




قصدًا،عرضها أو إثارتها.و في هذا السياق، تأتي الرواية التاريخية كساحرة عجيبة،لتحول بعصاها السحرية ثيابها الرثة،إلى ثياب أميرة، كانت و -نقصد الأندلس- تنعم بالثراء و المغامرات و الحب المثالي.فالخطاب الروائي حين يتخذ التاريخ كمسرح لشخصياته المتوهمة،يصبح قادرا أن يعيد عرضه من جديد،في إطار روائي،له قيمة تاريخية.و يصبح الخطاب المتوهم،خطاب حقيقة تاريخية بالنسبة للقارئ،ما لم يسائِل الوثيقة التاريخية. و هنا نتفهم الدور الرئيسي في هذه المقارنة، الذي تتبناه الوثيقة التاريخية. فالرواية قد تسلينا، قد تضحكنا وتبكينا، أو لا تعجبنا بالمرة. لكن حين تكون





الرواية، متبنية لإعادة بناء حقيقة تاريخية مسكوتٍ عنها في حلة جديدة، وهي،لها ما لها من ثقل، على ضمائر أبناء الأمة المقصودة بها، فالأمر يختلف. يختلف لأن ما يمكن أن تتبناه الرواية، قد يكون مسيئا ومزورا لحقيقة تاريخية، والتي هي في المقابل، من الضروري أن تطلع عليها أجيالنا كيما تتخذ العبر منها، وتمنحها حقها من التاريخ. وهنا نعتبر الدور الذي تؤديه الترجمة. إذ أننا نحسب دور الترجمة أساسيا، وهنا نقحم معنا جيش المترجمين، لتحمل مسؤوليتهم التاريخية. وننبه من مغبة الانزلاق في أسواق الترجمة التجارية. فالترجمة النقية والشريفة، تستلزم الإلمام بالنص وصاحب النص، واستقراء نواياه الإيديولوجية،كي لا تقدم للجمهور حقيقة تاريخية مزورة. بل وحتى إذا رغب المترجم أن يعرضها كما هي فلا مانع، إذا هو نبه إلى الفروقات، بإضافة تعليق منه على الهامش.

وهنالك أيضا، الجانبان: التقني والثقافي للترجمة.ويتمثل الأول، في مدى قدرة المترجم و كفاءته في استيعاب مناخ النص الفكري، والثاني في إعادة صياغته في قالب لغوي يفي بتركيب المعنى، عوضا من تركيب لغوي، لألفاظ لا دلالة لها. خلاصة القول، إننا قد تجنبنا في هذه المقابلة بين النصين، ونقصد كل من الروائي، عند مؤلفه طارق علي، والوثائقي الذي عرضناه،أن نتخذ أي حكم، تاركين للقارئ أن يستنتج بنفسه، تلك المسافات الشاسعة، بين الوهم والواقع. ويرد بنفسه عن لغز السؤال الثلاثي الذي طرحناه: ما هي الرواية التاريخية؟ تتوجه لمن؟ ومن أجل ماذا؟ - انتهت-

مساجد أندلسية صارت كنائس

دخلها الإسلام بدخول طارق رحمه الله إلى الأندلس سنة ٩١هـ (٧١١م) و كانت أول حاضرة .... انتشرت في كتب من أرّخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من الإسرائيليات تتحدث عن ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع المذكور ... قد سدست من فوقها رمانة من ذهب صغيرة على رأس البرج

جامع قرطبة الأعظم:
حيث المحاريب تبكي وهي جامدة. [الأرشيف ... عدد الردود: ٨ - ٣كاتب (كتَّاب) - تاريخ آخر مشاركة: ١ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٨ انتشرت في كتب من أرّخ لقرطبة و جامعها الأعظم رواية من ... دخل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير قرطبة؛ فأمر ببناء المسجد الجامع ... و صنع في أعلى منار الصومعة الكبرى ثلاث رمانات, دور كل رمانة منها .... و كان عبد الرحمان الأول مؤسس هذه الدولة جعل مدينة قرطبة على مثال مدينة دمشق التي قضى فيها أوائل عمره. ...

* مدخل تاريخي إلى (عالم ابن رشد) ـــ د. محمد محفل

كما أن الإذلال المزعوم في اللقاء يتنافى مع ما حصل بعده؛ إذ بقي طارق على رأس جيشه ليتابع ... القديمة وفي غيرها من كتب الأدب (رواية البنفسج). .... وفي اسمها رنّة لاتينية الرمّانة.. القصر : على ضفاف النهر ... ولم يقتصر الأمر على قرطبة ، كعاصمة للتعليم والعلم ومصدر للثروات ، بل

* طارق علي: لولا النفط لما اعترف هنتنغتون بالحضارة الإسلامية ... وعن روايته «ظلال شجرة الرمان» التي حازت على جائزة أفضل رواية نشرت في إسبانيا بلغة أجنبية، عام ١٩٩٤. قال طارق علي: «إنها الجزء الأول من (خماسية الإسلام) ، ...

*من شعراء وعلماء الفالوجة - الدكتور إبراهيم السعافين / للدكتور سمير ... رواية في ظلال الرمان (ترجمة, المؤلف: طارق علي - نظرية الأدب. - كما أنه أنجز تحقيقاً جديداً لكتاب الأغاني في ٢٥ جزءاً, بمشاركة شيخ النقاد والمحققين إحسان ...

*الرواية التاريخية من منظور تقابلي قراءة نصيّة في - منتديات ستار تايمز أما طارق علي الذي اختار أسلوباً آخر في سرده للحوادث، فقد غلب عليه البحث بين ... أما الراوي في رواية.







لماذا أحرقنا السفن.....؟

الشخصية التاريخية و تجديد التراث عند زكريا تامر



د. أنوار بنيعيش

المغرب

تقديم:

أثار التراث نقاشا هائلا في ثقافتنا العربية باعتبار قوة البنيات المرجعية التي تشدنا إليه دينية كانت أم حضارية، و باعتبار صدمتنا المزدوجة في الحاضر و المستقبل. لهذا كان تشبث البعض به بوصفه نقطة نجاح لا بد أن نستلهمها للخروج من أزماتنا المتتالية. و في المقابل رفضه آخرون بوصفه صخرة سيزيف التي ما فتئت تشدنا إلى الوراء على الدوام، و يتطلب استرجاعها في كل حين ثمنا باهظا ندفعه من مسيرتنا نحو التقدم و الحداثة. و في خضم هذا النقاش، لم يستسغ الكثير من المبدعين و الأدباء النظرتين معا: لم يرتاحوا إلى العودة الكلية إلى التراث، و ترك الحاضر في مصير فهم يتجاوز بعضه -إن لم نقل جله- العصرُ، و لا إلى إلغاء كم هائل من مكونات الهوية العربية من فكر و إبداع و عادات و تاريخ...ً واعين بأهمية المقاربة الحداثية لتراثنا في سبيل إثارة أسئلة التطور، و تحريك الواقع العربي الجامد، و محاولة تحقيق حلمنا المستمر بالنهضة على حد تعبير الجابري؛ ذلك أنَّ " اللحظة الراهنة في تاريخنا العربي الحديث لحظة نهضوية، مازلنا نحلم بالنهضة... و النهضة لا تنطلق من فراغ بل لا بد فيها من الانتظام في تراث.. و الشعوب لا تحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها بل بالانتظام في تراثها هي." و هذا ما نعثر عليه في بعض نصوص زكريا تامر القصصية، خاصة تلك المؤثثة لمجموعة الرعد حيث، تحضر شخصيتان تاريخيتان وازنتان

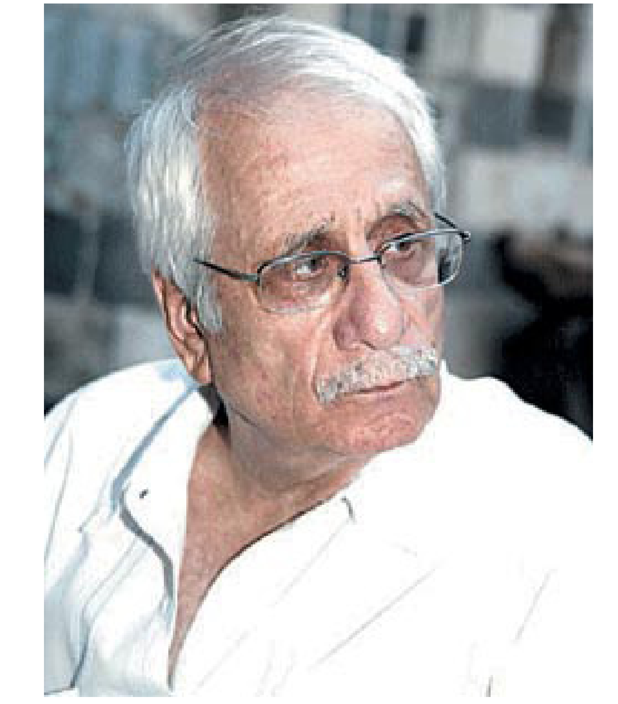




في تراثنا بزخم كبير في فضاءات معاصرة شأن عمر الخيام و طارق بن زياد .

فكيف بلور القاص السوري زكريا تامر نظرته الخاصة للتراث ؟ و ما هي الميكانيزمات الفنية التي استعان بها لخلق جسر تواصل بين الماضي و الحاضر؟ و إلى أي حد كانت الشخصية التاريخية بنية استعارية مسعفة فنيا و فكريا في نقل تصوراته الخاصة للواقع العربي في قالب فني حداثي يتجاوز الجماليات الكلاسيكية؟

للكاتب زكريا تامر مقدرة خاصة على استلهام التراث العربي ، و محاولة مساءلة لحظاته المضيئة من أجل التنبيه على اختلالات بالجملة عاشتها ـ و مازالت ــ المجتمعات العربية. لكن هذا الاستلهام يتخذ بعدا خاصا في بعض نصوص الكاتب، حيث يصر زكريا تامر على استدعاء الشخصيات التاريخية و إغماسها في الواقع المعاصر بتقنيات عديدة تجمع بين السخرية اللاذعة و الكوميديا السوداء الناجمة عن تناقضات يستعصي استيعابها، و بين العزل الذي يحاصر الشخصية، و يجعل تأثيرها في أحداث الحكاية يتقلص سطحيا إلى ما يشبه الاستسلام الكلي لقوة جمعية ضاغطة تستنزف طاقاتها، و تمنعها من الحركة في الاتجاه الإيجابي.



و هنا يكتسي القص بعداً تراجيديا يمارس ما أسماه أرسطو بالتطهير ، حيث النهاية الباعثة على الشفقة و غير المستحقة للبطل التراجيدي الذي يحارب قوة عاتية من الجهل و التخلف و العبثية المفرطة. و لهذه البنية انعكاساتها الفنية و الجمالية على لغة القص و آلية تسريد (من السرد) الحدث التاريخي، و نزع فتيل الواقعية عنه من أجل إكسابه تلوينا جماليا متفردا يرفع عنه شبهة الواقعية السطحية و الخطابية المباشِرة.

يراهن زكريا تامر في نصوصه على الشخصية التاريخية باعتبارها شاهدا على حدث أو إنجاز هام في التاريخ العربي و الإسلامي، فيختارها من قامات لها ثقلها الكبير في لحظات هامة من واقع الأمة العربية؛ فمثلا في نص "الذي أحرق السفن" يستدعي الكاتب شخصية طارق بن زياد الفاتح العظيم الذي أدخَل الإسلام إلى أجزاء كبيرة من شبه الجزيرة الإيبيرية، و مَكّن المسلمين من نقل إشعاعهم الحضاري إلى الشمال لقرون طويلة. غير أن الكاتب ينزع عن هذه الشخصية قوتها و فعاليتها التاريخية، ليجعلها عرضة لإكراهات واقع لا يستجيب لأهميتها، و لا يستوعب إسهامها الجبار في تغيير مجرى التاريخ؛ فطارق بن زياد الفاتح يصبح مجرما مدانا بتهمة الخيانة و تبديد أموال الدولة و التواطؤ مع العدو. و من هنا يأتي صوت المحقق متحديا منطق التاريخ :

" طارق بن زياد...أنت متهم بتبديد أموال الدولة "

و مغالطا الحقائق بصورة تدعو للاستغراب:

" من الذي استفاد من حرق السفن؟ لا أحد سوى العدو."

يستغل الكاتب زكريا تامر الحدث التاريخي الشهير و هو إحراق السفن، من أجل توريط الشخصية في أحداث مأساوية لا تتماشى مع قامتها التاريخية و مع إنجازتها، فتبدأ بمشهد الاعتقال المهين الذي لم يستسغه و لم يتقبله طارق بن زياد و حاول مقاومته لكن رجال الشرطة هاجموه و شرعوا "يضربونه بقسوة و تشف حتى ارغموه على الكف عن المقاومة و تهاوى أرضا يغمره الخجل و الدم." ثم يتم الانتقال إلى الاستجواب ، فتزداد مأساة الشخصية عمقا، لتنتهي القصة بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد الذي يكون قد قضى قبل ذلك في زنزانته.

إن اختيار هذا المسار الضيق و الحتمي في الأحداث يجعل النص يختزل الوقائع إلى أقصى حد ممكن، حيث تسير الأحداث في منحى واحد مألوف في الأنظمة القمعية التي تعتبر ثلاثية الاعتقال و الاستجواب و الإعدام حصنها الرئيس الذي يحميها من التمرد و الثورة.

و في ثنايا هذه المراحل الثلاث لا ترد إلا إشارات خاطفة إلى هوية طارق بن زياد، و حيثيات التهمة التي تلصق به، و وضعية هذه الشخصية التاريخية التي يتم انتزاعها من زمن فتح الأندلس في القرن الثامن ميلادي إلى محيط يدل على العصر الحاضر في القرن العشرين؛ فنص زكريا تامر يترك العديد من الفراغات و البياضات التي تحتاج إلى ملء، لينطبق عليه فعلا تصور "أمبرتو إيكو" حول النص السردي الجيد باعتباره " آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها." حيث يتطلب كسل النص رفع وتيرة اجتهاد القارئ و تحليلاته، فيفهم من هذا الاقتضاب و السرعة في تناول وضعية طارق بن زياد رغبة الكاتب في تغريب الشخصية التاريخية، و إخراجها من بيئتها التي كانت تمنحها القوة و الهيمنة، و

إنزالها في محيط عازل لها ثقافيا و حضاريا. هكذا تبدأ قصة الذي أحرق السفن بطارق بن زياد و هو يتجول ليلا و قد هدَّهُ التعب، وأثرت فيه الشيخوخة قبل أن يمسك به رجال الشرطة .
إن اختيار شخصية من هذه المرحلة إشارة إلى وضع مختل سواء في العصر الحاضر أو في زمن الفتح، فلا ننسى أن طارق بن زياد في مصادر تاريخية كثيرة عانى من الإهمال، و بخس حقه بسبب حسابات سياسية، و لا شك أن التفاتة إلى هذه الشخصية بالذات التي لم توفَّ ما تستحقه من التقدير والاحترام يحمل نبرات إدانة متعددة المستويات مُطردة عكسيا من حيث ظهورها مع التسلسل التاريخي والبنية الخطية للأحداث:
ففي المستوى الأول، تدين القصة همجية السلطة القمعية التي لا تستوعب الإنجازات، وترفض التروي في كشف الحقائق و تقليب الوقائع من جميع الأوجه و الأدلة لبناء رأي رصين، و تقييم الأشخاص و الأعمال البطولية؛ فيتحول بطل تاريخي خاض آلاف المعارك و انتصر في معظمها إلى خائن يستحق العقوبة، و تستحيل خطة حربية قلبت الموازين إلى إهدار للمال. بينما الذين لم يعرفوا طعم الحرب يصبحون أصحاب السلطة. و من خلال رؤيتهم التي حجبتها المكاتب الفخمة، و الكراسي الوثيرة و الحياة اللاهية العابثة، تتبدى الحقيقة الوحيدة المعترف بها رسميا.
أما المستوى الثاني فهو مرتبط بتقييمات مريبة عرفتها الكثير من الإنجازات والبطولات في عصور تحقيقها، وكأن زكريا تامر يريد أن ينسبه إلى ثقافة التجاهل وتغليب المصالح الشخصية ـــ وما يرتبط بها من رؤى سياسية ضيقة ـــ على مصلحة أمة ثقافة ودينا و تاريخا.
إن طارق بن زياد وهو يتعرض للإهمال وسوء الفهم والتقدير في الحاضر، ليس إلا نتاج إهمال سابق تعرض له في أوج انتصاراته، ونكران مؤلم قوبل به لدى الخليفة الذي طلب منه أن يتوقف عن الزحف العسكري والتغلغل في بلاد أوروبا ولنشر الدين الإسلامي، بعلة ظاهرها حماية المسلمين من التغرير بهم في أراض مجهولة بعيدة، وباطنها الخوف من استقطاب هذا القائد الجديد إعجاب الرعية والاستقلال بشؤون بالحكم دونه في أفريقيا والأجزاء المفتوحة من أوروبا .
وبين المستويين هناك جسر دلالي يمكننا من إدراك القصد من هذا الربط، و التنقل بين مرحلتين مختلفتين تفصلهما عشرة قرون؛ فالبطل (طارق بن زياد) في الحالتين يتعرض لشتى أنواع الإهمال وسوء الفهم، وإذا كانت الهزيمة والإنكار النفسي هما مآل المجتمع العربي في الحاضر، فلأننا لم نحسن استيعاب انتصاراتنا ، ولم نقدر أبطالنا حق قدرهم. فكان المآل أن انطفأت هذه الشموع إلى غير رجعة، و أُبْنَا إلى ظلام أشد حلكة من ظلام الجهل الذي تخبطت فيه القبائل العربية المتناحرة قبل الإسلام، ليكون البعد التاريخي حاسماً في نظر "زكريا تامر" في تشكيل الواقع المعاصر، فالأخطاء التي ترتكب ولا يتم تصحيحها، أو معالجتها في حينها تتراكم لتخلق سدًّا منيعاً بين المجتمع وبين التقدم، وتحدث شرخاً لا يلتئم مع مرور الأيام، حيث " تقنع زكريا بطارق بن زياد كي يسلط الضوء على مأساة العصر الحديث بواقعة السياسي المستبد وبيروقراطيته القاتلة، فخرج طارق بن زياد من قبره كي يعترض على فساد المجتمع والسلطة والإدارة."
يلامس زكريا تامر في استفادته من التراث أكثر من هدف –إذن- فلا يأتي استثمار شخصياته فقط لتمجيد واقع ماضوي جميل يضاد حاضر متدنٍّ قيميا و قاتم. وإنما يوظف الكاتب التراث بنظرة تكاد تخلو من التقديس الأعمى، حيث الإشارات المتكررة إلى نقاط مضيئة لكنها جدلية على مستوى تقييمها، وتلقيها في زمنها، وفي عصرنا الحاضر؛ إنها قراءة انتقاديه لفكر ولبنية عقل لا يستوعب انتصاراته و لا يحتضنها نظراً إلى أهميتها ، بل يسعى إلى رفضها أوالتشكيك في قيمتها إذا لم تصدر من ذات مُقَيِّمِها، وبذا تكون قد استطوننتا عقليةٌ ذاتية منبعها فكر قبليّ رافض لسيرورة التاريخ ومنطقه القائم على الخطية والسببية ، وأن الأمجاد والانتصارات لا تستمر ولا تتنامى ، وتثمر أمجاداً أخرى ، إلا إذا قوبلت بفهم دقيق، وحداثي لها على حد رأي محمد عابد الجابري.
أسلوبيا يوصل الكاتب زكريا تامر هذه الأفكار، عبر بنيات اللغة الساخرة التي تنتمي إلى الكوميديا السوداء في معظمها عبر مفارقات لها تأثير مزدوج: يتجلى الأولى في التعبير عن الرفض والانتقاد الصارخ لوضع في منتهى الغرابة والإزعاج، حيث يطالب البطل القائد العظيم طارق بن زياد ببطاقة الهوية، ويتهم، وهو المنتصر الذي خاض آلاف المعارك، بتهمة الخيانة. وتعتبر عملية إغراق السفن تبديداً لأموال الدولة(المفارقة تتجلى هنا أيضاً فيما جنته الدولة الإسلامية آنذاك والقرون طويلة من أموال بدأت بالغنائم، فالخراج وأموال الزكوات، والضرائب والمكوس). كما تظهر هذه السمة الساخرة في نهاية النص بمشهد إعدام جثة طارق بن زياد كنوع من التنبيه على عبثية راكمتها الأنظمة القمعية العربية في تعاملها مع الوقائع، و تقديسها لطقسية جوفاء تتلاقى مع إصرار على فرض هيمنة الدولة و ضغوطاتها على المجتمع و لو بطريقة تفتقد إلى الموضوعية و تُفرغ من كل بنية منطقية ؛ فمشهد الإعدام الذي يروم ترهيب الآخرين أهم بكثير من عملية الإعدام نفسه.
كما ينهي النص بالتماس فيه الكثير من السخرية، قدر من المباشرة يعزز هذه الإشارات إلى القمع و المحاصرة التي يتعرض لها المواطن العربي:

"من مواطن مثالي:
الى السيد مدير الشرطة:
خضوعا لأوامركم، أرجو السماح لي أن أموت."
لقد حافظ القالب القصصي في نص زكريا تامر على حيويته، و طاقته الهائلة في استقطاب القارئ عبر مساءلة مزدوجة للحاضر و الماضي، فيتجسد التراث في بنية فكرية فقدت بوصلتها في فهم الأحداث و استيعابها و ووزنها بشكل سليم، ليكون النص القصصي باعثا على التساؤل و معاودة التفكير في ماضينا لا لبخسه حقه أو نبذه، و لا لتقديسه و تنزيهه، بل لإدراكه بنظرة منطقية دقيقة فيها وعي بأمجادنا العربية و الإسلامية، و رصد ما اعترى تقييمنا لها في القديم و الحاضر على حد سواء من اختلالات و انحرافات كانت سببا في تدهورنا على جميع الأصعدة، و كأن زكريا تامر يتساءل ضمنيا من خلال ثنايا النص بصورة فيها الكثير من المرارة: لماذا نحرق سفن الأمان، و نحن نفتقد إلى الروح التي أهلت طارقا بن زياد و جنوده لفتح الأندلس؟ لماذا نقطع طريق العودة إذا لم نكن



إحراجات التّرجمة في الشّعر المغاربي أو جدل الوحدة والاِختلاف

حاتم النّقاطي
تونس

إنّ الشّعر هو هذا العلم الذي لا تدرّس كتابته ولا مجالات ترجمته.
إنّنا نعلم أنّ "الشّعر كلام موزون ومقفّى" أو هو كان كذلك ونحن نعلم أنّ تعريفه اليوم أصبح محرجا يتداخل فيه موزونه بنثره ويتلاشى سمعيّه بظهور بصريّة وجوده.
ونحن نعلم أيضا أنّ مجال ترجمة الشّعر التّونسيّ أو المغاربيّ أو الشّعر العربيّ الحديث عامّة لا يخضع إلى تعليم مسبق. صحيح أنّ دراسة التّرجمة ممكنة داخل المعاهد الثّانويّة وداخل أقسام اللغات بالجامعات ولكنّنا لا نعرف إطلاقا وجود معاهد أو كليّات تدرّس كيفيّة ترجمة الشّعر عامّة. إنّنا أمام تطوّر واضح للكتابة الشّعريّة التّونسيّة والمغاربيّة والعربيّة (١) ولكنّ "الشّعر" كتابة ومفهوما وترجمة ظلّ معضلة.
لقد اعتبر "هيدقر" الشّعر مسكن الوجود كما اعتبر "مالارميه" هذا الموجود اللّفظيّ السّمعيّ والبصريّ أيضا لغة عليا ولعلّ العرب كان لديهم أول الكلام حتّى أضحى معرّفهم بين الأمم.
واليوم في عصر الميلتيميديا : أين نحن من الشّعر؟ وأين نحن من تلك الأمم؟ وإلى أين نسعى بنصوصنا ؟ إنّ الشّعر المغاربي تطوّرت تجاربه من جيل إلى جيل ويظهر عمق هذا البعد من خلال تطوّر عدد الإصدارات الشّعريّة منذ ثمانينات القرن الماضي(٢) وهو ما انعكس على النص والقراءة في آن.
وقد تكون ترجمة الشّعر المغاربي صورة أخرى من صور تطوير علاقة هذا النّصّ بذاته وبالقراءة في آن.
فماهي إحراجات ترجمة الشّعر المغاربي ؟
وما الذي يمكن أن نفكّر فيه من إمكانات عمل فعليّ لتطوير العلاقة بين النصّ من جهة وحركة التّرجمة من جهة ثانية لتأسيس

تقارب ضروريّ بين القراءة والنّصّ ؟

I- **إحراجات ترجمة الشعر المغاربي** :

١) **إحراجات النص / إحراجات الانتماء : معيقات الداخل**.

أ/ في وفاء اللغة لذاتها :

إذا كانت ترجمة النّصّ الشّعريّ المغاربيّ من لغته الأصليّة أي اللّغة العربيّة الفصحى إلى اللّغة الثّانية – الفرنسيّة – أو الإنكليزية أو الألمانيّة ... – عمليّا ممكنة فإنّ ما تشهده هذه الأقطار العربيّة من تعدّد لمكتوبها الشّعريّ يظلّ صورة من صور الاستفهام.

ففي البلاد التّونسيّة نجد الكتابة الشّعريّة تتوزّع بين اللّغة العربيّة واللّهجة العاميّة أي الدّارجة واللّغة الفرنسيّة (٣).

ب/ المقدس : الموجود والممكن.

إنّها صعوبة تحديد الشّعر في غير ثقافته بحكم خضوع المداليل إلى مرجعيّات مقدّسة داخل ثقافتها العربيّة فإسم "محمّد" علم يترجم إلى "Mohamed" ولكن هل يستطيع المتلقّي في حضارة الغرب أن يفهم عمق ارتباط هذا الملفوظ الدّال بمعناه ؟ ذاك هو سؤال المقدّس في التّرجمة بين الوجود والإمكان أو بين الوجود والاستحالة.

ج/ اللفظ والشّعريّة :

"يقول العديد من المختصّين إنّ ترجمة الشّعر مستحيلة "فجاكوبسون" مثلا يقول: إنّ المعادلات اللّفظيّة في الشّعر تكوّن بنية الأسس من أجل وحدة النّصّ. ومن أجل هذه الغاية فإنّه من المستحيل ترجمة الشّعر" فهل هي صعوبة نقل المعنى المحدّد في لغة الأصل إلى معنى ممكن في لغة الهدف ؟

إنّ الشّعر تظلّ روحه قائمة في بلاغة كلماته ومعانيه ولذلك كان الشّعر غير كلماته إنّه ما به يستمتع السّامع أي هو شعريّة الأثر.

ولعلّ نقل الشّعر يفقد شعريّة هذا المعنى الأوّل بحكم اختلاف وقع الكلمات على السّامع الجديد من ناحية ولأنّ تركيب الجمل وأبعاد معانيها هو ذاته يختلف من لغة الأصل إلى لغة الهدف من ناحية أخرى.

٢) **إحراجات النص / إحراجات الواقع** :

أ/ في غياب النسب المائوية للشعر المترجم :

إنّ الباحث في مجال ترجمة الشّعر التّونسيّ خاصّة والمغربيّ عامّة يفاجأ بغياب نسب مبيّنة للنّصوص المترجمة لأصحابها مثلما يكتشف غياب تطوّر هذه النّسب من سنة إلى أخرى.

ولعلّ هذا الأمر يعتبر أمرا محرجا :

فهل يعقل أن يغيّب الباحث هذا التّواصل الممكن مع المدوّنة الشّعريّة ضمن مقارنة المنجز بالمستبعد؟

وكيف يمكن لعمله أن يكون ذا جدوى حقيقيّة خارج هذا الوعي المقارن بين ما كان أنجز وماهو منتظر ؟

قد تكون التّرجمة عندئذ عملا للمنجز خارج كلّ وعي ببرنامج يفتح آفاق النّصوص الشّعريّة من سنة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل.

إنّ غياب هذه النّسب لا يمكن أن نفهمه إلا ذاك التّعامل العشوائيّ مع "الكمّ" الشّعريّ فيكون الاختيار للنّصوص المترجمة صورة ذوقيّة تفتقر لأيّ دقّة علميّة.

لعلّه جدل بين المنجز من الشّعر من جهة وبين الممكن إنجازه من جهة أخرى في غياب كلّ دقّة وتخطيط في التوجّه.

إنّ النّصّ الشّعريّ المغاربيّ لا يتحرّك في أفق اللّغة والذّائقة فحسب بل هو أيضا رهين واقع ثقافي واجتماعي وسياسيّ.

ب/ اختلاف مناهج التعليم :

إنّ الاختلاف بين مناهج التّعليم في الأقطار العربيّة يعتبر



محمد بينيس

معضلة أساسيّة ذلك أنّ مثل هذه المفارقات في مستوى البرمجة والتصوّرات والرّهانات تنعكس على الوعي الثّقافيّ بالنّصّ الشّعريّ المغاربيّ في مستوى الإنتاج والتّرجمة والتلقّي(٤) .

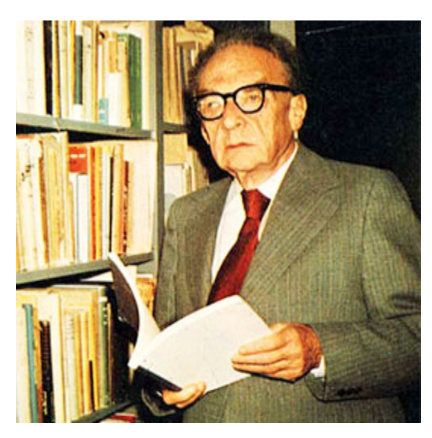
ج/ اختلاف المتلقي :

إنّ الاختلاف القائم بين الحضارات ينعكس ضرورة على الوعي بالنّصّ الشّعريّ فمن جهة هناك نصّ أصليّ يحمل وعيا ثقافيّا يمتاز بتداخل ماهو معرفي بماهو أسطوريّ ومن جهة ثانية لدينا نصّ جديد مكتوب بلغة أخرى حضارتها غارقة في المعقول ومنتجاته.

إنّ المتلقّي للنّصّ الشّعريّ سواء أكان في ثقافة النّصّ الأصلي (العربيّة) أو النّصّ – الهدف – cible – (الفرنسي أو الإنكليزي...) يعاني من استفهام ضروريّ حول المعنى ممّا يجعل التّأويل قائما على معاناة المعنى(٥) .

فاللّغة العربيّة لها خصوصيّتها الحضاريّة ذلك أنّ الدّال signifiant لا يخرج عن مدلول signifié يتحدّد من خلال ثقافة أصليّة فكان تباعا لذلك مجال المعنى محصورا في أبعاد ثقافيّة خصوصيّة.

"هذا الفعل التّدميريّ يهيّئ للقارئ حضرته فهو الّذي يعيد


جاكوبسن

تركيب المتتالية – المتتاليات بنفسه يعيد تكوين النص فيما يعيد النّص تكوين جسده رؤيته للعالم.

من هنا تكون القراءة إبداعا وتأسيسا لعالم لحساسيّة مغايرين لهما اشتهاء المواجهة(٦)".

II- الشّعر المغاربي "النّحن" و "الآخر" والإمكان :

إنّ معوّقات الشّعر المغاربي في مستوى التّرجمة تفترض التّفكير في تطوير علاقتنا به وذلك بـ:

١- تكثيف الندوات والملتقيات المهتمّة بالشّعر المغاربي وتحديدا تلك الّتي تهتم بالتّرجمة ودعوة المختصين للمشاركة فيها.

٢- دعوة وزارات التّربية والتّعليم في الأقطار العربيّة إلى الاهتمام أكثر بتدريس مادّة التّرجمة في المعاهد الثانويّة وبأقسام الاختصاص بالتّعليم العالي.

٣- التّفكير في تأسيس مركز مغاربي للتّرجمة (٧) يهتمّ بالنّظر في نصوص المبدعين المغاربيين في مستوى التّجارب الشّعريّة من مختلف الأجيال الشّعريّة.

٤- تأسيس جائزة مغاربيّة سنويّة تهتمّ بترجمة الشّعر المغاربي

٥- تكثيف الاهتمام بالشّعر المغاربيّ من قبل المراكز الثّقافيّة الأجنبيّة (الألمانيّة والإيطاليّة والانكليزية والفرنسيّة خاصّة) وذلك بتبنّيها مشاريع ترجمات وملتقيات ثقافيّة وأكاديميّة تطوّر علاقتها بالنّصّ الأصلي.

٦- دعوة الهيئات الثّقافيّة وأساسا اتحادات الكتاب بدول المغرب العربي للاهتمام بترجمة الأعمال الشّعريّة الحديثة(٨) وتنظيم ملتقيات وندوات لهذا الصّدد.

كما نؤكّد على ضرورة تأسيس وحدة خاصّة بالتّرجمة داخل كل اتحاد للكتاب بهذه الدّول المغاربيّة.

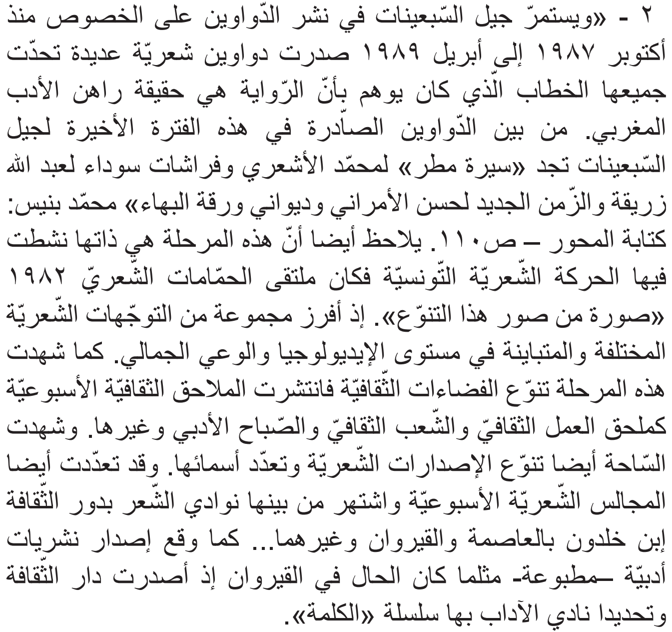
الاحالات

١ - المقصود هنا تطوّر الكتابة الشّعريّة من الكتابة الكلاسيكيّة – بيت وعجز – إلى ظهور القصيدة الحديثة المعتمدة على السّطر الشّعري وتنوّع البحور داخل القصيدة الواحدة. وكذلك ظهور قصيدة النّثر تلك التي غيّرت إيقاع الكتابة الشّعريّة وصولا إلى القصيدة البصريّة مع أدونيس شرقا ومحمّد بنيس في المغرب الأقصى والطاهر الهمّامي في تونس في بعض قصائده.

راجع : محمّد بنيس : في اِتجاه صوتك العمودي.

أدونيس : مفرد بصيغة الجمع

الطاهر الهمّامي : الحصار


٢ - «ويستمرّ جيل السّبعينات في نشر الدّواوين على الخصوص منذ أكتوبر ١٩٨٧ إلى أبريل ١٩٨٩ صدرت دواوين شعريّة عديدة تحدّت جميعها الخطاب الّذي كان يوهم بأنّ الرّواية هي حقيقة راهن الأدب المغربي. من بين الدّواوين الصّادرة في هذه الفترة الأخيرة لجيل السّبعينات تجد «سيرة مطر» لمحمّد الأشعري وفراشات سوداء لعبد الله زريقة والزّمن الجديد لحسن الأمراني وديواني ورقة البهاء» محمّد بنيس: كتابة المحور – ص١١٠. يلاحظ أيضا أنّ هذه المرحلة هي ذاتها نشطت فيها الحركة الشّعريّة التّونسيّة فكان ملتقى الحمّامات الشّعريّ ١٩٨٢ «صورة من صور هذا التنوّع». إذ أفرز مجموعة من التوجّهات الشّعريّة المختلفة والمتباينة في مستوى الإيديولوجيا والوعي الجمالي. كما شهدت هذه المرحلة تنوّع الفضاءات الثّقافيّة فانتشرت الملاحق الثقافيّة الأسبوعيّة كملحق العمل الثقافيّ والشّعب الثقافيّ والصّباح الأدبي وغيرها. وشهدت السّاحة أيضا تنوّع الإصدارات الشّعريّة وتعدّد أسمائها. وقد تعدّدت أيضا المجالس الشّعريّة الأسبوعيّة واشتهر من بينها نوادي الشّعر بدور الثّقافة إبن خلدون بالعاصمة والقيروان وغيرهما... كما وقع إصدار نشريات أدبيّة –مطبوعة- مثلما كان الحال في القيروان إذ أصدرت دار الثّقافة وتحديدا نادي الآداب بها سلسلة «الكلمة».

٣- هل يحقّ لنا اتخاذ لغة واحدة كأصل (العربيّة الفصحى) منطلقا للتّرجمة والحال أنّ باقي أقطار المغرب العربي تتنوّع اللّهجات واللّغات داخلها فبالإضافة إلى الفرنسيّة والعربيّة نجد – القبائل والموزابيت والتوارق والشلحة (بالجزائر) – وفي (المغرب) نجد –الشلوح- والتومازيغ – والزناسني. وفي (ليبيا) نجد – النفوسا – وفي (موريطانيا) نجد - الزّناق – والتّوماشاك-. وهذا الأمر على تنوّعه فإنّه يؤسّس إحراج اختيار اللغة «الأصل» واللغة الهدف. كما أنّنا نلاحظ أيضا أنّ الشّعر المكتوب باللغة الدّارجة يحظى هو ذاته بمتلقّي شعبي. فأغنية «جاري يا حمّودة» لأحمد حمزة المغنّي التّونسي أو أغنية «يسلّم عليك العقل» للفنّان الليبي «محمّد حسن» تشهدان أرضيّة متّسعة للتّلقّي.

- «De nombreux spécialistes disent que la traduction de la poésie est impossible. Jakobson dit par exemple que, dans la poésie, les équations verbales constituent le système de base pour la structure du texte. Et pour cette raison, il est impossible de traduire la poésie».

Rania Samara: la poésie d›une traduction à l›autre. - in: Traduire la langue Traduire la culture - p 306

٤ - نلاحظ أنّ هناك اختلافا واضحا في مناهج التّدريس بين الأقطار العربيّة إذ لا يوجد أيّ كتاب موحّد بينها في تدريس أيّ مادّة أدبيّة أو علميّة في أيّ مرحلة أو أيّ مستوى من مستويات التعليم أو من مراحله المختلفة وهذا الأمر يعتبر إحراجا هامّا ينعكس ضرورة على الوعي بالنّص والتلقّي في آن.

٥ - إذا كان التأويل هو قدر كلّ نصّ «إنّ القراءة معنى وتأويل» «بول ريكور» فإنّ التّأويل في هذا النّصّ المترجم يذهب أبعد من القراءات المعتادة لأنّه يضعنا أمام تشكّلات أبعد للمعنى لاختلاف أبعاد اللغة والحضارة والتّاريخ.

٦ - محمّد بنيس : بيان الكتابة – البيانات ص١١٠.
٧ - إنّ تأسيس مركز وطني للتّرجمة بتونس -٢٠٠٧- يمكن أن يكون خطوة جادّة نحو الوعي بالنّصّ الشّعريّ شريطة أن يهتمّ القائمون عليه بالاهتمام بترجمة الشّعر التّونسيّ والتوسّع في الاختيار حتّى لا يكون «كوّة» لا تفي حاجتنا للاتصال بالآخر.
٨ - لقد حاول اتّحاد الكتاب التّونسيين في خطوة جادّة التّعريف بالشعر التونسي وذلك بترجمة منتخبات منه ولكن هذه المحاولة ظلّت محدودة جدّا لأنّها لم تتبع بخطوات مصاحبة تعطي لهذه العمليّة فاعلية أشد كتوسيع مختارات بعض الأسماء أو عقد ندوات حول هذه التّرجمة وأبعادها – راجع عثمان بن طالب أنطولوجيا الشعر التونسي – الجزء الأول بالفرنسية منشورات إتحاد الكتاب التونسيين ٢٠٠٣.
راجع أيضا :
محمّد القاضي : أنطولوجيا الشّعر التّونسي – الجزء الثّاني بالفرنسيّة – منشورات اتّحاد الكتّاب التّونسيين ٢٠٠٣.

الهوامش :

١- محمّد بنيس: في اتجاه صوتك العمودي – مجموعة شعريّة – سلسلة الثّقافة الجديدة الدّار البيضاء – ١٩٨٠.
٢- محمّد بنيس : كتابة المحو دار توبقال للنّشر- الدار البيضاء ١٩٩٤
٣- محمّد بنيس : بيان الكتابة – البيانات (أدونيس – أمين صالح – محمّد بنيس – قاسم حدّاد) تقديم محمّد لطفي اليوسفي – دار سراس للنّشر – تونس ١٩٩٥
٤- أدونيس : مفرد بصيغة الجمع مجموعة شعريّة دار العودة بيروت ١٩٧٧
٥- الطّاهر الهمّامي – الحصار – مجموعة شعريّة – الدّار التّونسية للنّشر الطبعة الثانية ١٩٨٦.
٦- Jean – René Ladmiral : Traduire théorèmes pour la traduction Gallimard 1994.
Traduire la langue Traduire la culture: Institut français de coopération.
7- Rencontres linguistiques méditerranéennes Sud Editions – Maisonneuve et Larose 2003.
8- A.J. Greimas : sémantique structurale. Larousse Paris 1972.




الترجمة : الجسر الذي لاغنى عنه



علي عبد الأمير صالح

العراق

الترجمة نشاط إنساني لا غنى عنه ، ففي عالمنا الواسع تعددية لغوية وثقافية ومعرفية هائلة ، وفي كل لغةٍ من اللغات ثروات وكنوز أدبية وفكرية ومعرفية من مصلحتنا كجنس بشري أن نطّلع عليها ، ونستفيد منها ؛ وهذا يُحتّم ظهور نشاطات ترجمية بين اللغات المختلفة ، لأن الترجمة هي القناة الرئيسة للتواصل والتبادل الثقافي بين الشعوب والأمم .

تُعدُّ الترجمة من أقدم المهن التي مارسها الإنسان ، وهي تعود إلى عهودٍ غابرة منذ أن غضب الله من غرور الإنسان ، فهدم برج بابل وبلبل ألسنة البشر ، وبات من المستحيل أن يفهم المرء ما يقوله الآخر الذي يعيش معه ، وإلى جانبه .

إن هدف الترجمة هو توسيع مقروئية نصٍ أو كتابٍ نعتقد أنه على درجةٍ عاليةٍ من الأهمية ، بحيث يدور في أذهاننا أنه يستحق القراءة في (اللغة الهدف) .

تقول سوزان سونتاج : " تنظر الآداب العالمية إلى الترجمة بوصفها جهاز الدوران ، الذي تمكنت بواسطته شعوب الأرض أن تتعرّف على أحدها الآخر ، وأن يفهم كل شعب الشعوب الأخرى ، وأن يحاورها ويتعايش معها . "

ويقول امبرتو إيكو : " إن الترجمة عملية تفاوض مستمرة ، إذ يتحتم على المترجم أن يتفاوض مع شبح مؤلف هو في أغلب الأحيان غير موجود ، ومع الحضور المهيمن للنص المصدر (الأصل) ، ومع الصورة التي لا تزال غير محددة للقارئ الذي يترجم له ، وأحياناً ، عليه أن يتفاوض مع الناشر ، ناهيك عن فهم المترجم للسياق التاريخي والإطار الحضاري الذي أوجد النص ، إلى جانب حوارات ذهنية مستفيضة يخوضها المترجم مع الثقافة التي أنتجت النص الأصل ، وكذلك مع الثقافة التي سيذهب إليها النص المترجَم . "

لا ريب ، إن الترجمة ، لاسيما الترجمة الأدبية ، مهمة أخلاقية من شأنها أن تقوّي وتعزز مكانة الأدب ودوره في إثراء حياة الإنسان وتعميق وعيه الفكري والمعرفي وصقل ذائقته الجمالية . أو بكلمة أخرى ، تهدف الترجمة الأدبية إلى توسيع مشاركاتنا

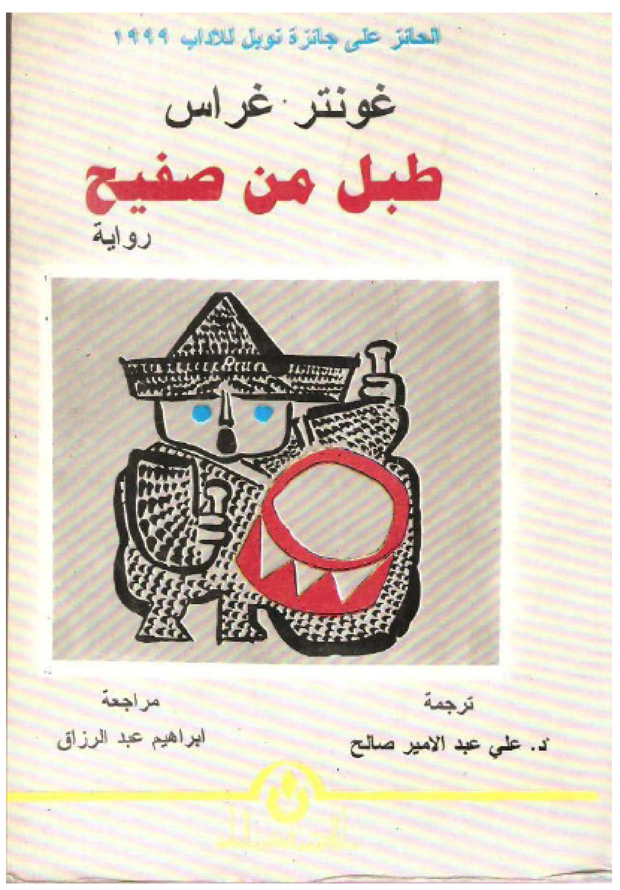
الوجدانية ، وإلى تربية العقل والقلب معاً ، ناهيك عن اكتساب الوعي وتعميقه بأن هناك أناساً آخرين يعيشون على سطح كوكبنا ، إنهم مختلفون عنا حتماً ، إلا أننا نستطيع أن نتعرّف إليهم ، ونحاورهم ، ونفهمهم ، لأن العدو هو الذي لا تعرفه ولا تفهمه ، كما تقول ناتالي حنظل .

إننا نعتقد أن القراءة الجادة والعميقة والمتأنية للنص الأجنبي هي المرحلة الأساسية في عملية الترجمة ، والمترجم الجيد مطالب بأن يفهم النص أولاً ثم يفسره للقارئ العربي ، ولعله يضع غالباً بعض الهوامش لإضاءة النص وإيضاح ما خفي على القارئ ، مع أن من حق الأخير أن يقرأه كما يشاء . إن المترجم الجيد هو الذي يصل إلى أبعد من كلمات النص الأصلي ، إنه يرى ما لا يراه القارئ العادي ، إنه يريد لنصه الجديد أن يحيا في لغةٍ جديدة ، وأن يقرأه أناس ينتمون إلى خلفية ثقافية واجتماعية ودينية وعرقية وأيديولوجية مختلفة ، ولعلهم يقرؤونه في سياقٍ زمني وتاريخي آخر يختلف عن سياق إنتاج النص الأصلي .

ومما لا شك فيه إن كل تخلف أو تقاعس على صعيد الترجمة يعني بالضرورة تأخراً أو تقاعساً على صعيد التواصل الثقافي ، يؤدي إلى حرمان المجتمع المتقاعس من فرص الإطلاع على الثقافات الأخرى والاستفادة منها في إغناء ثقافته وتطويرها ، وتكون النتيجة الحتمية لذلك تأخر الثقافة التي يتقاعس أهلها في مضمار الترجمة وتخلفهم عن ركب الثقافة العالمي.. ولئن كانت عواقب العزلة الثقافية سيئة في العهود التاريخية القديمة ، فإن تلك العواقب قد أصبحت خطيرةً في هذا العصر الذي يتغير فيه العـالم إلى " قرية كونية " ..

وربما يتساءل المرء : هل الترجمة وليدة حاجة ماسة ؟ يمكن الإجابة عن ذلك بنعم ولا في آن واحد فالبشر تواقون إلى المشاركة في المتعة والفكر والإشراق التي يحتويها كتاب بلغة لا يصلها الآخرون .. فلنتصور حال الحداثة لو لم تتوفرْ كتب كيركغارد إلا باللغة الدنماركية، ولو اقتصرت كتب ابسن على مَن يُحسن اللغة النرويجية ، ولو بقي ماركس وفرويد حبيسي اللغة الألمانية .. والشيء نفسه يمكن أن يقال حول مؤلفات شكسبير ، وتولستوي وغابرييل ماركيز وسرفانتس ومئات غيرهم من المؤلفين كُتاباً وشعراء ومسرحيين ومفكرين وفلاسفة وعلماء اقتصاد وسياسة وقانون وأنثروبولوجيا ونقاداً وعلماء اتصالات وفيزياء وكيمياء ... الخ.

وكثيراً ما يلجأ كبار الكتاب إلى الترجمة للتعبير عن آرائهم أو إيضاحها للشعوب الأخرى كما في ترجمة بوب لهوميروس، وترجمة بودلير لأدغار ألن بو ، وترجمة مارسيل بروست لأعمال راسكين.. كما يمكن استغلال الترجمة في التعبير غير المباشر عن مشاعر وآراء ليس بإمكان المترجم أن يفصح عنها جهاراً باسمه في ظرف معين بسبب الرقابة على النشر كما حدث في ترجمة باسترناك لمسرحيات شكسبير .. ومن خلال الترجمة يمكن للكاتب أن يُوصل للناس ما هو موجود فعلاً من دون أن يلاحظ عليهم ذلك ، ومثال ذلك الترجمات التي قام بها درايدن عن اللاتينية وترجمات ريلكه المتنوعة عن الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية .



إن مهمة المترجم أبعد ما تكون عن إحلال لغة محل أخرى .. إنه بفضل ما يتمتع به من موهبة أدبية ، يقوم بتفسير هذه العناصر في ضوء الظرف الجديد وتحويلها إلى نص مولد . على النص الجديد أن يكون مقابلاً equivalent للنص الأصلي وليس نسخة طبق الأصل منه.

إن المراحل التي تمر بها عملية الترجمة هي ذات المراحل التي يمر بها العمل الأدبي الأصلي . وبعبارة أخرى ، إن النص الأدبي المترجم هو نص أدبي جديد . إن مترجم النص الأدبي شبيه بمبدع النص الأصلي لأن كليهما يرمي إلى تحويل الـ genotext إلى phenotext . إلا أن هناك بعض الاختلاف بينهما ، والاختلاف هذا يكمن في كون المترجم لا يتمتع بحرية اختيار عناصر الـ genotext كما هي الحال بالنسبة للكاتب الأصلي. وكذلك إنه ملزم باحترام العناصر التي اختارها الكاتب الأصلي ، والأكثر من ذلك ، لا يسمح له بترك بصماته الذاتية على العمل الذي يقوم بترجمته . فمهمة المترجم الرئيسة هي أن يكون ناطقاً أميناً بلسان الكاتب الأصلي. باختصار يختلف المترجم الأدبي عن الكاتب من حيث أنه يتعامل مع مادة محددة وبطريقة محددة ، إلا أنه يلتقي مع الثاني من حيث أن الاثنين يجب أن يتحليا بالموهبـــة. إذا ما

أراد المترجم أن يوصل صوت الكاتب وأفكاره بصورة أمينة فعليه أن يتقمص شخصية ذلك الكاتب، لا بل عليه أن يعرف الكثير عن عصر الكاتب.

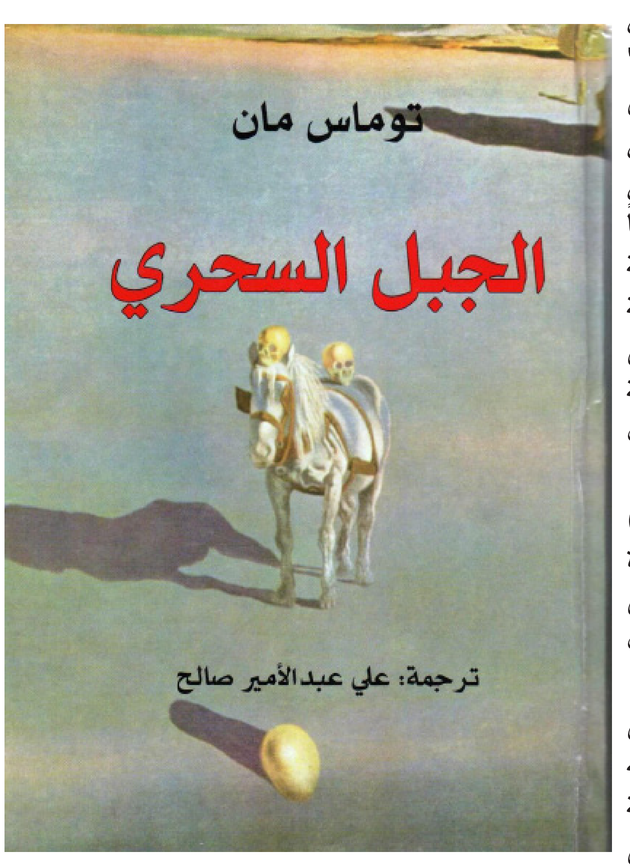
إن الترجمة الجيدة هي نوع من التقمص ، والمترجم الجيد هو ذلك الإنسان القادر على تقمص وتجسيد أفكار الكاتب .. إن دور المترجم لا يختلف عن دور الناقد فكلاهما مطالب بإماطة اللثام عما نُسي من أعمال أدبية وكلاهما مطالب ببناء جسور التواصل بين الكاتب والقـــــارئ..

وفي هذا الشأن أود أن أقول إنني لم ابدأ بترجمة " طبل من صفيح " إلا بعد أن عرفت وقرأت الكثير عن مؤلفها الشاعر والرسام والمسرحي ومصمم ديكور المسرح : الألماني غونتر غراس.. وكنـت واثقاً من أن هذه الرواية ملحمة أدبية ، وواحدة من الإنجازات الأدبية المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين.. نعم، كانت هذه الرواية في طي النسيان ، إلا إنني شرعت بترجمتها في ربيع عام ١٩٩٦ وانتهيت منها في أبريل (نيسان) ١٩٩٧ ، أي قبل فوز الكاتب بجائزة نوبل بعامين ونصف تقريباً.. إلا أن نشرها تأخر ثلاث سنوات لأسباب شتى.

وفي اعتقادي إذا أردنا للنص المترجم أن يكون أدبياً فعليه أن يتضمن قيماً أدبيةً موازيةً للنص الأصلي.. وعليه يكون من الضروري لمترجم النصوص الأدبية أن يكون أديباً. إن تمكن المترجم من لغتين ، مع احترامنا لهذا التمكن ، لا يساعده على الإتيان بترجمة أدبية إذا أراد المترجم لترجمته أن تكون أدبيةً ، فعليه أن يبدع شيئاً يُقرأ كأدب ، وبالتالي يمكن أن يضاف إلى تراث أمته الأدبي.

وكلما تقدم العمل بالمترجم تزداد لديه القناعة بأن كل المفردات تحمل في طياتها معانيَ فنية دقيقة ترتبط بحضارة الشعب الذي يستعملها وليس لها ما يرادفها في أي لغة أخرى.. وربما كان ذلك هو السبب في أن مهمة المترجم سرعان ما تتحول إلى عملية بحث واستقصاء وليست مجرد محاولة لاصطياد معاني الكلمات . ومثال ذلك إنني عندما بحثت عن معنى كلمة (Raft) في قاموس (المورد) الأثير وجدت أنها تعني الطوف أو الرمث.. وأدركتُ على الفور أن ما مقصود بـ (الرمث) هو ما يسميه العراقيون الكلك أو الجلج.. وكذلك في النشيد الطفولي الخالي من المعنى الوارد في الصفحة (١٣٢) مـن النص الإنجليزي :

(Eeny meeny miny mo...) الذي ترجمناه كما يلي:
(قالة بالة برتقالة...) في الصفحة (١٥٢) من ترجمتنا ... أي إننا كنا نبحث عن معادل equivalent لما ورد في النص الإنجليزي .. كما إننا بحثنا كثيراً عن مصطلـح Abduction of Europe في قواميس الفن التشكيلي . وأخيراً وجدنا ضالتنا في العدد (٤٩) من مجلة (فكر وفن)..إنها تعني "خطف أوربا " – وهو موضوع انشغل به الرسامون والنحاتون قبل الحكم النازي في ألمانيا وخلاله . وكان القصد منه إظهار ردة الفعل على عنف النازيين تجاه الناس وتجاه الحضارة الأوربية ، كما أن وضع أوربا المخطوفة يمكن أن يشير إلى حريات الناس المصادَرة..



أنا، شخصياً ، خلال ترجمتي للأعمال الأدبية ، أستعين بمعاجم وموسوعات كثيرة كي أتوصل إلى فهم كامل للنص.. وأعتقد أن أحد الأسس الثلاثة التي تقوم عليها الترجمة هو المتعة التي يجب أن تلهم الترجمة وتديمها وتنشأ عنها..

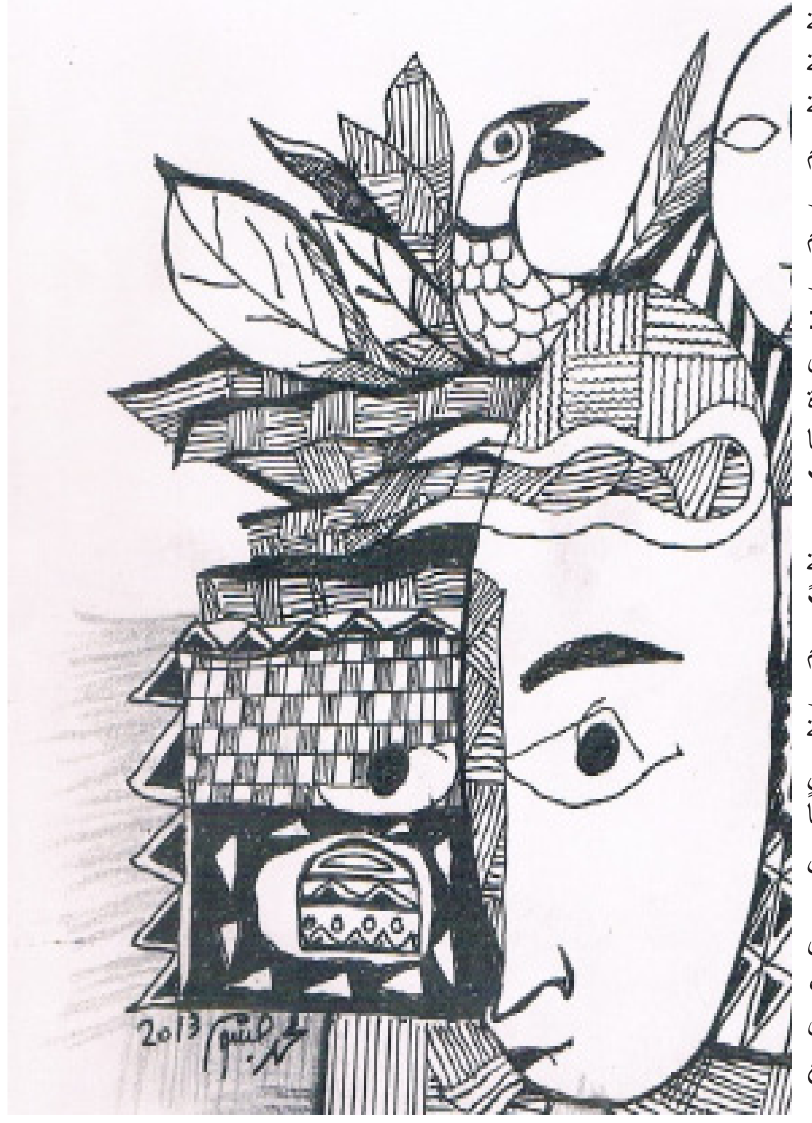
وإذا استعرنا معايير ت. أس . إليوت فإن المسألة هي مسألة التمكن من إدراك أن العبارة أو الجملة هي في موضعها الصحيح . فعلى المترجم أن يقاوم الإغراء الذي يستحثه على استعراض خبرتِه من دون مسوِّغ . وعليه – بقدر تعلق الأمر به – أن يضع نصب عينيه هدف أن يكونٍ غير مرئي بصورة تامة . إن أحداً لا يستطيع أن يتقاسم متعةً مع أصدقائه عن طريق الوقوف بينهم وبين المتعة.

إن الاختلافات بين اللغات تقف عائقاً في طريق التفاهم والاتصال اللغوي. ولو افترضنا عدم وجود أي فروق بين اللغات كان بإمكان الفرد الإنجليزي أن يفهم اللغة الصينية أو لغة الاسكيمو بالسهولة التي يفهم بها الإنجليزية . وبما أن الواقع خلاف ذلك فإن اللغات تمثل حواجز بين من يتكلمون لغات مختلفة ، فتصبح مهمة الترجمة الأساس هي تجاوز هذه الحواجز والنفاذ من خلالها ..

إن ترجمة أي عبارة لا يمكن أن تتم إلا بعد تحديد هويتها وموقعها في إطار لغوي ثابت ومن هذا المنطلق يمكن القول إن فكرة الترجمة مبنية على فكرة مفادها أن اللغات تتكون

من أجهزة ذات أنظمة معينة تستوجب من المترجم البحث في كل لغة عما يقابلها في اللغة الأخرى ثم يبادر إلى البحث عن العبارة التي تؤدي الغرض نفسه بعد التأكد من موقعها في كلتا اللغتين.

ففي ندوةٍ عن الترجمة عقدت في دمشق في آذار(مارس) ٢٠٠٥ لفت سعدي يوسف الانتباه إلى ظواهر مقلقة أخذت تظهر على السطح منذ بدأت عملية التهميش الراهنة للأمة العربية وثقافتها متسائلاً :- لماذا يكون الروائي المغربي محمد شكري ، مثلاً ، لا محمد زفزاف ، النموذج المنتقى للإبداع العربي لترجمته إلى الإنجليزية ، ويرد سعدي يوسف بأن سبب ذلك أن محمد شكري يقدم مجتمعه كما يشتهي الآخر ضمن معادلة المستعمِر والمستعمَر . وهنا لا بد أن نشير إلى ضرورة ترجمة تراثنا الأدبي والفكري والثقافي إلى اللغات الحية ، لأنه في الغرب ، كما يقول مريد البرغوثي في الندوة ذاتها ، ثمة فكرة ملوَّثة وجاهزة عن العرب والإسلام يروجها الإعلام في العالم.



ومن الأمور التي يواجهها المترجم هي مسألة ترجمة الشعر . أمن الأفضل أن نترجم القصائد الشعرية المكتوبة بالإنكليزية إلى قصائد عربية سليمة الصياغة ، مقفاة ، تلتزم بنظام البحور العربية المعروفة ؛ أم أننا نحبذ ترجمتها إلى نصوص نثرية تحافظ – قدر الإمكان - على روح النص الإنكليزي ؛ أي أننا نقوم بترجمة المعاني وظلال المعاني والإيحاءات والتعابير المجازية الواردة في النص الأصلي . أو بمعنى آخر : أننا لا نكتفي بنقل المعاني فحسب ، بل يجب علينا أن نهتم بجمال النص وبلاغته ودلالاته ومحمولاته العديدة واستيعاب ما يبوح به النص ، أو لا يبوح به ، أو كما يُسمى بـ (المسكوت عنه) ، لأن الشاعر يوحي ولا يقول .

تمارس الترجمة دوراً تجديدياً مهماً في الثقافة المستقبلية. فهي تنقل إلى تلك الثقافة أنماطاً وأشكالاً وأنواعاً وتياراتٍ واتجاهات لن تعرفها قبل ذلك ، ثم تتأصل تلك الأشكال في الثقافة المستقبلية إذا توافر فيها استعداد لتبينها وتأصيلها.. ومن أبرز الأمثلة على ذلك الدور التجديدي الذي مارسته الترجمة في الأدب العربي الحديث الذي أدخلتْ إليه الترجمة أنواعاً وأساليب واتجاهاتٍ جديدةً ، وساهمتْ بدرجة كبيرة في تطويره وتحديثه..

وفي الختام نقول : إن المترجم مبدع آخر للنص الأصل ، يضيف لما يترجمه من روحه ، وثقافته ، ومرجعياته ، وليس بالضرورة " خائناً " ، كما يقول المثل الإيطالي الشهير . فبواسطة المترجم نستطيع أن نعبر الجسر الذي يأخذنا إلى الآخر ، إلى ثقافته ، وإرثه الحضاري ، وتاريخه ، وعاداته ، وطقوسه ، وأزيائه ، وأساليب الطهي التي يمارسها ، وأساطيره ، ومعتقداته ، وآماله ، ومعاناته ، ورؤاه ، وأفكاره ، ووجهات نظره . إنه يمنح حياةً جديدةً للغة التي ينقل إليها ، كما يوسع مقروئية النص الأصل ، ويعيد كتابته من جديد . فهو ، إذاً ، مؤلف آخر للنص المكتوب بلغة أخرى ، وسياقٍ حضاريٍ آخر ، إنه يتفاعل مع النص الأجنبي ويمنحه جمالاً وألمعيةً ، كما لو كان نصه هو ، وليس قرد المؤلف ، كما ذهب إلى ذلك ، مرةً ، غابرييل غارسيا ماركيز ، في إحدى شطحاته الكتابية .

قراءة في مصطلح الجنسانية

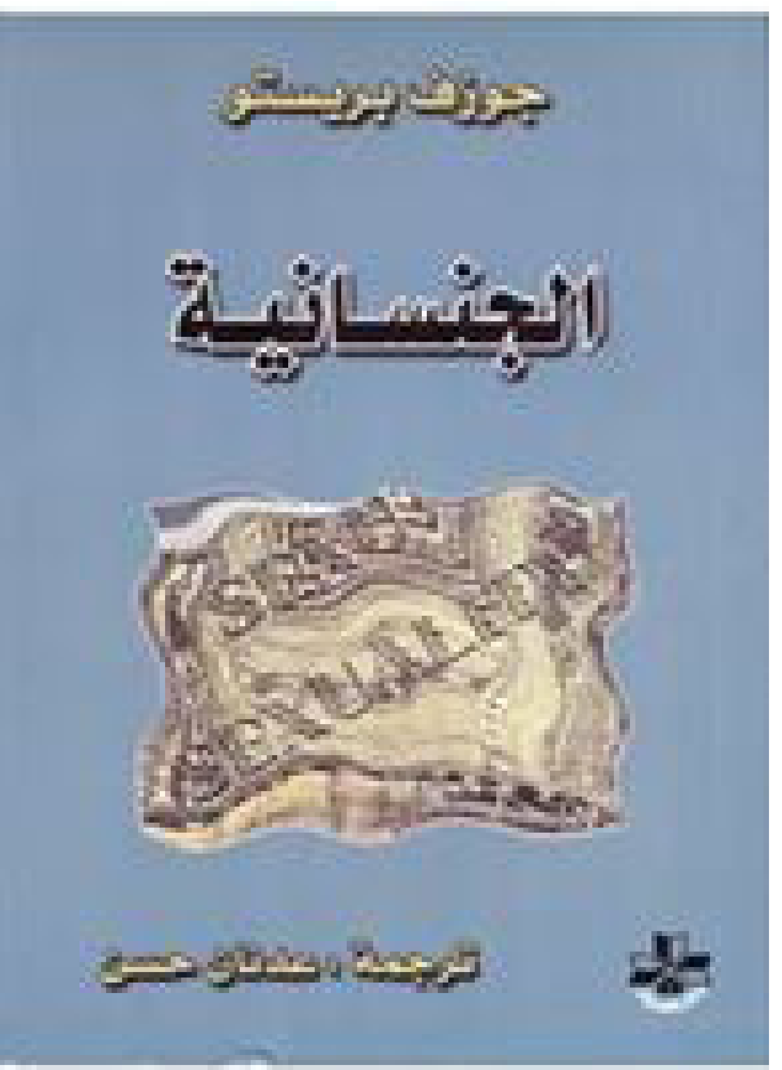
د. زيد ثامر عبد الكاظم
العراق

تمارس السلطة الاصطلاحية دورا فاعلا في تحديد المنظومات المعرفية ، من اجل استدعاء صيغ منظمة لإيضاح الفعاليات المعلنة التي تدور حول بعض الإيديولوجيات الجنسية ذات الصيغة الفردية ، أو ذات الصيغة الجمعية ، وبالرغم من ذلك الضبط المبدئي انبثقت إشكاليات عدة من تحديدات اصطلاحية مختلفة ، اشتبكت أسباب متنوعة على نشوئها منها اختلاف ثقافة المترجمين ، اختلاف بيئة المصطلح ، تنوع المنظومات وتداخلاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية في تحديد وانتشار وانتقال المصطلح ، فضلا عن الوعي بطبيعة المصطلح أثناء إطلاقه على هذا الجانب المعرفي.

ومن خلال وضع مصطلح الجنسانية: (sexuality) ضمن الرصد المتداول ، نجده يسير على وفق تحولات متعددة تخرج عدة مفاهيم من ذات المصطلح منها الجنس والجنوسة التي تساير المصطلح ، وتكشف عن مسوغاته المعرفية والفلسفية ، كما تظهر بدورها عن هويته ودلالاته المتعددة. ونظرا لاتساع دور مصطلح الجنسانية وقيمته التي امتدت إلى أصعدة معرفية عدة ، يمكن تدوين ومعرفة إشكاليته من خلال استعراض تعريفاته وإجراءاته ، منطلقة من محدداته التي يعتمد عليها. ومن اجل تحديد المصطلح وآلية انشغاله ، يجب معرفة المفاهيم التي تداخلت وتلاحقت معه ، والتي كان لتداخلها أثرُ كبيرُ في تحديد هويته المعرفية والثقافية والفلسفية. فكل مجتمع من المجتمعات الغربية والعربية يمتلك منظومة (جنس/جنوسة) ، بمعنى وجود مجموعة من الترتيبات تشكل بموجبها المواد الخام البيولوجية للجنس والتناسل البشري عن طريق التدخل البشري/الاجتماعي وتستوفى بطريقة اصطلاحية ، بغض النظر عن مدى غرابة بعض الاصطلاحات. بمعنى إن هنالك مجموعة من المكونات الجوهرية للهوية هي الشعور بالحاجة الإنسانية ، فضلا عن إن الهوية تمثل الجانب الذكوري والأنثوي من ناحية الجنس مع تشكيلات معينة من ناحية الجنوسة ، أما محتويات الجنسانية ، فتمثل بأنها اجتماعية ، أكثر من كونها متعلقة بالبيولوجية الإنجابية ، لان ما تستلزمه الذكورة والأنوثة ، ليس متشابهاً على المستوى العالمي الشمولي. ثمة محولات ومكونات تحملها الجنسانية تساعد على بناء الذات من اجل خلق علاقة بين جنس وآخر يعمل كلاهما على التنظيم وتكوين العلاقات وفق منظومات اجتماعية

واقتصادية وسياسية ، بمعنى إن الجنسانية مبنية على خطابات متعددة جنسية وجنوسية توضح الهوية الحقيقة للذات ، بوصفها مبنية من خلال اتخاذ مواقف ذاتية في عددٍ من الخطابات المتداخلة١.

وفي القرن التاسع عشر ابتعد مصطلح الجنسانية أخيرا عن ارتباطه بمظاهر الجنس ((sex البيولوجية الخالصة ، وصارت بدلا من ذلك تشير إلى أن المشاعر الجنسية أو التفضيلات الجنسية لشخص ما ، يعكس حقيقة انه في تسعينيات القرن التاسع عشر ١٨٩٠ لم تعد الهوية الجنسية مرتبطة حصرا بالبنية التشريحية للأعضاء التناسلية ، الداخلية والخارجية. إنهما مسألة نزوات ، أذواق ، استعدادات ، اشباعات وسمات نفسية. هذه المعاني الجديدة حول الجنسانية تمثل أشارات قوية على أن الحياة الجنسية ، قد بدأت ينظر إليها على أنها شئ أكثر من مجرد مجموعة من الإحساسات٢. فمصطلح الجنسانية لم يأتِ ليؤكد على القيم والأعراف والعادات والتقاليد الاجتماعية فحسب ، بل جاء ليؤكد على تقنين مفهوم الجنس كمنظومة بيولوجية واجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية ، بصفته علماً خاصاً يهتم بحقول الجنس واشكاليته. وتبرز الجنسانية كإحدى المصطلحات الحديثة نسبياً والتي تشير إلى الظاهرة الداخلية والخارجية ، إلى حقل النفس والعالم المادي ، إذ باتت تحتل مكانا لا تتقاطع فيه الأجساد المجنسة ، (بكل أشكالها وحجومها) والرغبات الجنسية (بكل تنوعها) إلا لتنفصل. من هذا المنظور الثنائي ثمة أنواع مختلفة كثيرة من الجسد المجنس والرغبة الجنسية التي تسكن الجنسانية. وأصبحت شائعة في أوربا وأمريكا أواخر القرن التاسع عشر عندما كانت الدراسات الانثربولوجية والعلمية والسوسيولوجية للجنس تظهر كما لم يحدث من قبل أبدا ، أقدم استعمال علمي لها ، كانت الجنسانية تعرف معاني الايروتيكية الإنسانية. وعندما حددت ببادئات مثل (bi أو hetero أو homo) صارت الكلمة تصف أنماط الشخص الذي يجسد رغبات بعينها. وفي العقود السابقة ، مع ذلك كانت تستعمل يافطة الجنسانية بشكل مختلف نوعا ما ، وهي تستحق التأمل بإيجاز في السياقات غير المتوقعة إلى حد ما التي تظهر فيها الجنسانية في هذه الأزمنة المبكرة٣.



يشير مصطلح الجنسانية إلى ما ليس هو مجرد تصحيح لغوي ، لكنه لا يلحظ بوضوح الانبثاق المفاجئ الذي يربط هذا المصطلح: ذلك أن استخدام الكلمة ، قد تم حسب علاقته بظواهر أخرى منها تطور ميادين المعارف المختلفة (الذي يغطي كذلك الأوليات البيولوجية للإنتاج مثلما يغطي المتغيرات الفردية والاجتماعية للسلوك) ، ومنها ظهور مجموعة من القواعد والمعايير التقليدية في جانب منها وجديدة في جانب آخر ، تستند إلى مؤسسات دينية ، قانونية ، تربوية ، طبية ومنه التحولات الواقعة كذلك في الطريقة التي يتوصل بها الأفراد إلى منح معنى أو قيمة لسلوكهم ، واجباتهم ، ملذاتهم ، مشاعرهم ، أحاسيسهم وإخلاصهم ، فالهدف بصورة عامة أن نرى كيف تشكلت في المجتمعات الغربية المعاصرة ، تجربة تعرف من خلالها الأفراد على أنفسهم باعتبارهم ذوات جنسانية ، بحيث تنفتح هذه التجربة على ميادين معرفة متنوعة جدا ، وتتمحور حول نظام من القواعد والاكراهات. إن الكلام عن الجنسانية يتضمن أن نتجاوز ترسيمة فكرة كانت شائعة بما يكفي ، بحيث تجعل من الجنسانية عنصرا لا متغيرا مع الافتراض انه حتى عندما تتخذ الجنسانية في مظاهرها إشكالا متميزة تاريخيا ، فذلك إنما يقع نتيجة أوليات متنوعة من القمع يمكن أن تلقي نفسها عرضة في كل مجتمع ، وهذا مما يرجع إلى وضع الرغبة والذات الراغبة خارج الحقل التاريخي ، وان نطلب من الشكل العام للممنوع أن يفسر كل

ماله صلة بالتاريخ في الجنسانية. إلا إن رفض هذه الفرضية لن يكون كافيا وحده ، إذ إن الكلام عن الجنسانية كتجربة متميزة تاريخيا كان يفترض إن من الممكن التزود بأدوات قابلة للتحليل المحاور الثلاثة (الجنس_السلطة_الدين) التي تكون الجنسانية بوصفها تجربة بحيث تبين خاصية كل محور على حدة ، وكذلك ارتباطاتها فيما بينها٤.

إذن مثلما تنفتح الجنسانية على مفاهيم كثيرة ، فإنها تنغلق عليها في الذكورة والأنوثة ، المعرفة ، التاريخ ، الاقتصاد ، السياسة ، العلم ، التربية ، النفس ، الكون ، الطبيعة ، الفلسفة ، الأدب ، النقد ، الفن وهذه كلها ضمن الثالوث المحرم ،(السلطة – الجنس - الدين) بحيث لا تعود تسمح لها بالانفتاح ، ليس لأنها تمتلك القوة الفاعلة في ذلك ، وإنما لأنها هي نفسها ، قد أصبحت القوة النافذة ، في ظل مراحله التاريخية. أن الجنسانية بأوبادها التاريخية فعلت فعلها ، بعد أن أصبحت قوة إلى درجة انه لم يعد حتى بإمكان من لا يعتقد بصوابية تقسيم الموضوع ، أن يعلن عن رفضه له ، بصورة ما ، لان ثمة من يتجاوز ويتحكم فيه بقوة ، ولان مجمل ما يعيشه ويتعرف إليه ، ويتقاسمه ، في اللغة والسلوك اليومي والكتابة والتفكير. لقد باتت الجنسانية كمصطلح لها تعريفات مختلفة حسب المجتمعات المختلفة ، فالمجتمع العربي الإسلامي ، أصبح يمثل له القانون الساري المفعول الذي يمنع التلاعب به ، أو تعديله ، وهو الذي سن القانون ، بخصوص الموقف من المرأة وقيمومة الذكور على الإناث ، أي أنها جنسانية دون الجنسانية الموسومة قاطبة ، جنسانية تشرع لذاتها ولسواها ، بوصفها خير ما يمكن الركون إليه ، في كل ما تقوم به وعليه ، ومن خلال معتبري ولي أمرها ، وقد تم تدشين السلطة (المتعددة الوظائف) وخطابها (المؤرخ منذ ظهور الإسلام ، والمعتبر هو الإسلام) ، وكل حديث يكون خلافه ، يكون ردة معينة تستوجب قمعا ، ومواجهة صارمة ، حيث لا يجب الحديث فيها أبدا. وفي الجانب الآخر نجد التحول في الجنسانية لدى الغرب ، قد قطع مسافة طويلة ، بخصوص استنطاق ومكاشفة البنية الفعلية للجنسانية ، خطابها التربوي والثقافي والسياسي ، ما يبقيها طي الانغلاق على قوى تدعم ديمومتها ، لتظل أكثر تواصل ، على درجة أن الأنوثة كقوة هي ذاتها تكون مجبرة في خدمة الذكورة ، ولهذا نتلمس في اللغة المتداولة ، وتلك التي تشكل وسيلة تفاهم ، هي عبارة عن تفعيل ذاكرة ذكورية ، وتجديد العنف والسيطرة الذكورية على الأنثى ، لتكون الجنسانية خطاب التاريخ للتاريخ. وفي مجال الجسديات ، أن سلطة الجنسانية الموجهة لصالح الذكر ، ليست وليدة اللحظة ، ولا يمكن بسهولة ، أن تتعرض للتغيير المرغوب فيه ، لان العملية ليست محصورة في الأنثى كموضوع محوري ، وإنما بمجتمع كامل ، فتكون الأنثى بعداً مرئياً مؤثرا في مستجداته ، ولهذا يكون الاستغراب نوعا من (الغفلة) المعرفية ، تجاه ما يجري ، طالما أن التحول نحو المجتمع المرغوب فيه لم يتحقق ، ولان السلطة التي تتحدث في ظلها ، حريصة على الحيلولة دون ظهور المجتمع ذاك ، فلا غرابة أن تبقى الأنثى من ملحقات اللذة الذكورية٥.



جوزف بريستو

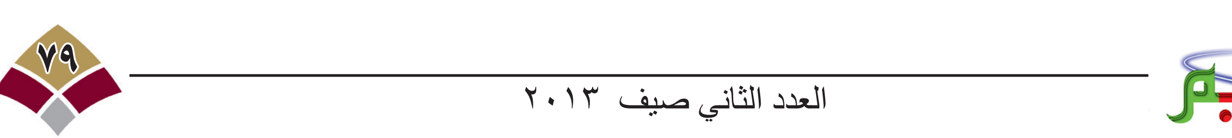
استعمل مصطلح الجنسانية في قاموس أكسفورد الانكليزي أول مرة: "في عام ١٨٣٦ إذ تبرز الكلمة في طبعة للأعمال الكاملة للشاعر الانكليزي من القرن الثامن عشر ، وليام كوبر(١٧٣١-١٨٠٠). الذي يبني قصيدته التي تحمل عنوان (حيوان النباتات على جنسانيتها) على مصطلح الجنسانية ومعناها (اكتساب الصفة الجنسية أو احتلال الجنس). بمعنى أن الجنسانية لن تكون دوما حكرا على المجال البشري بل حتى في مجال علم النباتات. وهنالك استعمال آخر للجنسانية في قاموس أكسفورد ، يعرفها بأنها أدراك أو انهماك بما هو جنسي. ويعرج على هذا التعريف الكاتب الانكليزي (تشارلز كينغسلي) في روايته (الجنة والجحيم) والتي تتحدث عن (جنه وجحيم محمد) ، من غير الجنسانية الكاملة الشريفة ، التي كنت تظن أنها جعلت مفهومه عقلانيا ومتماسكا. وهذا يجعل (كينغسلي) يربط الجنسانية بالقدرات العقلانية الجدلية. في حين يرى منظرو القرن العشرين العكس من ذلك بان الجنسانية تتعارض مع العقل لأنها تبذل قوة هيدروليكية تهدد بان تثور

وتحرف الفكر المنطقي.

إذن من هذه التعاريف نثبت أن الجنسانية قد نشأت في معظمها في القرن التاسع عشر رغم وجود استثناء ، ففي قاموس أكسفورد يوجد الشاعر وكاتب المقال الانكليزي (صموئيل تايلور كولردج ١٧٧٢-١٨٣٤) بان استخدام مصطلح الجنسانية الثنائية في وقت مبكر يعود إلى عام ١٨٠٤ حيث يقول أن التقليد القديم جدا للإنسان الأصلي كان ثنائي الجنس وبحسب مصطلحه لكلمة (ثنائي الجنس) والتي تعني بشكل واضح احتواء الجنسين كلاهما في جسد واحد. وفي تسعينيات القرن التاسع عشر عام ١٨٩٠ أصبحت الجنسانية لا ترتبط بأنماط الشخص الجنسي وأنواع الانجذاب الايروتيكي فقط ، بل شملت الجنسانية الغيرية والجنسانية المثلية والتي دخلت في اللغة الانكليزية والتي تم تصورهما على إنهما الخياران الجنسيان الوحيدان ، اللذان يكشفان عن قدرة مصطلح الجنسانية ومنحه مكانة متسقة ضمن النظام الثقافي٦.

لا ريب أن التحديات المختلفة التي واجهتها أنماط العلاقات الإنسانية باتت تشكل مساحة واسعة في ظل الإحاطة بمجاميع الثيمات الجنسانية ، ولعل هذه القضية المعقدة في تركيبتها الجسدية والنفسية والذهنية قد شغلت الوعي النقدي ، والبحث المعرفي ، سواء أكان نزوعا بيولوجيا (عضويا) ام سيكولوجيا (نفسيا) ام انثربولوجيا (أناسيا) ، إلا أن هنالك ثمة مؤشرات تبدو أكثر جرأة في طرحها مفهوم المحرم (المحظور) خرقه التزامنا بالعرف الاجتماعي الذي يمثل التقاليد الأخلاقية الإنسانية في الأرض ، والشرعنة الإلهية.

أن الجنسانية في ضوء العلاقات الثنائية (الذكورية ، الأنثوية) أفرزت إشكالا من الوعي الفردي أو الجمعي ، بوصفها منظومة قدسية تركز على جوهر الإشكالية الأزلية المشتركة في كل الحضارات والديانات والمجتمعات الأخرى مما شكلت نسيجا حيويا للبنية المعرفية في المجتمع الإنساني. إن الوعي الجنساني مزدوجٌ عند الإنسان ، وتأتي ازدواجيته من التنظيم العاقل لخاصيات الطاقة الجنسية ، والشعور ألانتشائي ، الحس الجمالي ، التكوين الأسري ، النزوع العاطفي ومختلف أساليب الإغواء المحرضة للدوافع الجنسية وكل ذلك ساعد على تحرير الوعي الغريزي المحدود ونقله إلى أطوار أوسع رؤيةً في الوعي الغريزي المفتوح ، وميزت الإنسان عن البهائم في استثمار الطاقة الجنسية وتعدد طرائقها ووظائفها. بمعنى أن الوعي الجنساني قادر على أن يتحكم في عملية التعقلن الغريزي وإطالته ، بل انه قادر على تأسيس الثقافة أو الفلسفة الجنسانية وتعدد مجالاتها الحيوية في مكونات الحياة الحضارية عبر التاريخ البشري. إلا أن عملية تنظيم الوعي الجنساني برغم قدسيتها وتابوهاتها ، فككت العلاقات الأسرية في ظل سلطة الذكورة وقواعدها التقليدية الصارمة



على الأنوثة ، مما حاولت أن تجعل لها من هذه الأخيرة جانبا واحدا شديد الحساسية يتعلق بالاتصال الجنسي ، بمعنى أنها مجرد كائن لإفراز الشهوة الجنسية عند الذكور ، إلا أنها على العكس من ذلك فهي تتفرد بقوى خاصة بها هي:الإنجاب التي تعجز القوى الذكورية عن تملكها،العاطفة الإنسانية ،فن إدارة الشؤون البيتية،التقاليد التربوية،محرض ألهامي،محرضة نازع العشق والوله،مصدر إغواء وفتون جسدي،قوة وإنتاج مادي ووظيفي،قوة وإنتاج روحي وفني،كانت ومازالت تقدم قربانا على مذبح الإلهيات والشرائع والأعراف والتقاليد الاجتماعية من خلال الاحتفالات القدسية المعبدية وطقوس الرقي٧. اذن الجنسانية تشكل جانبا مركزيا حيويا في كل الكائنات وخاصة الكائن البشري ، إذ تضم الخصائص البيولوجية المميزة بين الذكر والأنثى ، الخصائص الاجتماعية المميزة بين الذكر والأنثى (النوع) ، الهوية الجنسية ، الهوية النوعية ، التوجه الجنسي ، الايروسية والإنجاب. ويتم التعبير عنها من خلال رغبات ، معتقدات ، مواقف ، قيم ، أنشطة ، ممارسات ، ادوار وعلاقات. أن الجنسانية نتيجة تداخل وتحول داخل المنظومات البيولوجية ، السيكولوجية ، السوسيو _ اقتصادية ، تاريخية ، ثقافية ، أخلاقية ، دينية ، قانونية.

فهكذا ارتبط مصطلح الجنسانية بطروحات نفسية واجتماعية وفلسفية ومعرفية ومنها ادبية في الرواية والقصة والمسرح وغيرها. وهذا الفن الاخير ركزت فيه الثقافة الغربية والعربية على الخطاب الجنساني في النص المسرحي من خلال الاهتمام به , حيث شكلت موضوعات الكتاب باهتمام كبير مما أثارت استيهامات القارئ بشكل أكبر فأخضعت تلك الموضوعات سواء أكان على مستوى السلطة , الجنس والدين للجانب المعرفي , فعمل القارئ من خلال قراءته للنص المسرحي على بناء عوالمه وإنشاء ذلك في مخيلته وذهنه على كل الأحداث والشخصيات التي تتحرك فيها , لهذا فالخطاب الجنساني قد ترك لدى المتلقي علامة بارزة , تبعا لتنوع كتاب الدراما في كتاباتهم حول هذا الخطاب الملغم بكل مدياته الجنسية والايروسية.



المصادر والاحالات:

١- اليكاركان ، بينار ، المرأة والجنسانية في المجتمعات الإسلامية ، ط١، تر: معين الإمام ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٤).
٢- جوزف بريستو، الجنسانية ، ط١، تر:عدنان حسن ، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
٣- Webster, New international dictionary vol.١A-L, second edition unabridged, London, ١٩٤٧.
٤- ميشيل فوكو ، استعمال اللذات (تاريخ الجنسانية) ، ج٢ ، تر: مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، (بيروت: مركز الإنماء القومي ، ١٩٩١).
٥- ابراهيم محمود ، النقد والرغبة في القول الفلسفي المعاصر ، ط١، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧).
٦- جوزيف بريستو ، مصدر سابق.
٧- منير الحافظ ، الجنسانية ، ط١ ، (دمشق: دار الفرقد ، ٢٠٠٨).



مصطلحات بعد ما بعد حداثية
الحداثة المتذبذبة

أماني أبو رحمة

فلسطين

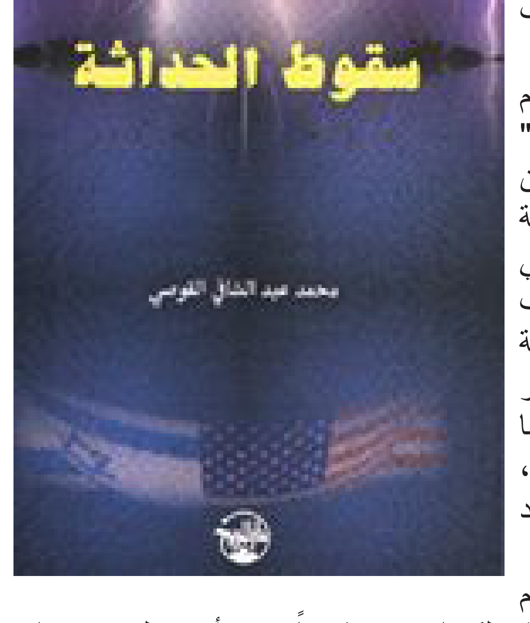
منذ نهايات التسعينيات الماضية كان هناك شعور عارم على المستوى الأكاديمي والشعبي بأن ما بعد الحداثة قد أصبحت جزءا من الماضي. ومنذ ذلك الحين بدأت محاولات لتعريف الحقبة التالية , إلا أن أيا من المصطلحات التي وضعت لم يحظ بقبول أكاديمي أو شعبي واسع النطاق .

ومن أهم المناهج التي حاولت التعامل مع هذا التغيير هو ما يمكن أن نسميه "النهج الرائد." فالعلماء والنقاد الذين يتبعون هذا النهج قد أدركوا أن ما بعد الحداثة أصبحت قديمة منذ وقت، وحل محلها نهج فنيٍ جديد في مقاربة العالم. يتحرك هؤلاء النقاد نحو تخوم مجهولة في الأساس ، ويتنافسون بنشاط لإعطاء هذه الأرض اسماً جديداً. وهكذا نجد الآن ، بالإضافة إلى المصطلح الأخرق " بعد ما بعد الحداثة " تسميات مثل الحداثة الآليةautomodernity والحداثة المغايرة altermodernism والحداثة الكونية cosmodernism والحداثة الرقمية digimodernismوالحداثة الفائقة hypermodernity والحداثة المتذبذبة metamodernism" وما بعد الالفية post-millenialism, و الحداثة السوبر supermodernism ومصطلح الأدائية performatism.

تعد الحداثة المتذبذبة "metamodernism"، واحدة من أفضل هذه النظريات في الحقل الثقافي . والحداثة المتذبذبة هي مصطلح ابتدعه الهولنديان الشابان روبن فان آخر وفيرمولين تيم ونشرا بحثهما الخاص بالمصطلح في المجلد الثاني لمجلة(الجماليات والثقافة) الصادر عام ٢٠١٠ بعنوان (ملاحظات على الحداثية المتذبذبة Notes on metamodernism).

يحدد الكاتبان الحداثة المتذبذبة بأنها:

"التذبذب المستمر، وإعادة التموضع الثابت بين المواقف والعقليات التي تعيد ذكرى الحداثة وما بعد الحداثة ولكنها توحي في نهاية المطاف بإحساس آخر ليس أيا منهما: إحساس يتفاوض بين التوق إلى الحقائق الكونية من جهة، والنسبية السياسية من جهة أخرى، بين الأمل والشك والإخلاص والسخرية، والمعرفة والسذاجة والبناء والتفكيك. " يسمح هذا المجاز "التذبذب" لآخر وفيرمولين بالتفكير ببعد ما بعد الحداثة بوصفها نوعا من التوليف بين الحداثة وما بعد الحداثة التي يمكن تطبيقها على أي حالة تقريبا أو عمل فني. و ليس من قبيل المصادفة أن واضعي المصطلح يقنعوننا من خلال الأمثلة ، بتوسيع مفهوم التذبذب باستمرار . فعلى سبيل المثال، في مدونتهما التي تحمل عنوان المصطلح نفسه يفسر تيم فيرمولين عملا فنيا لأنابيل دو بمصطلحات التذبذب بين الجديد والقديم.

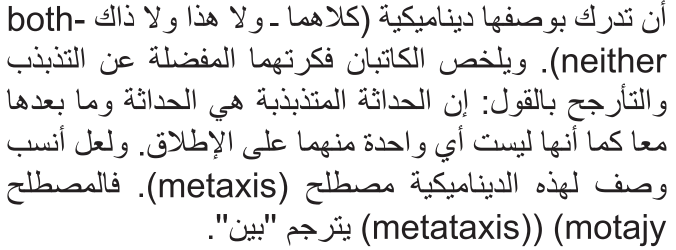


يتكون العمل الفني من تلفزيون قديم الطراز يقدم تسجيلا لشخص يسأل " على أي جانب أنت ؟" وأناس يجيبون عن هذا السؤال. تحمل بعض الأجوبة جدية ، وبعضها تهكما . والمحصلة هي خبرة كلانية عما يعنيه اختيارك لموقف معين (الأمر الذي قوضته ما بعد الحداثة أو جعلته مستحيلا). وهكذا فإننا نختبر إمكانية "الحداثة" (الجدية) وإمكانية ما بعد الحداثة (التهكم) من منظور أعلى، مختلف تماما عن كل من الحداثة وما بعد الحداثة ولكنه يحتويهما على حد سواء.

ولا تشير الحداثية المتذبذبة إلى نظام فكري بعينه، أو إلى بُنى شعورية خاصة. ولكنها تستنتج فيضاً من الأنظمة والأفكار والمشاعر، وتعيد موضعة نفسها مع / وبين هذه الثيمات. إنها فيض ولكنها كثيرة وواحدة في الوقت نفسه، مجزأة وشاملة، الآن ولاحقاً، هنا ولكنها هناك أيضاً. إن وصفنا وتفسيرنا للحداثية المتذبذبة يتضمن كونها مقالية وليست علمية، جذرمارية (rhizomatic) وليست خطية، مفتوحة على كل الاحتمالات وليست مغلقة. ولا بد تبعا لذلك من قراءتها بوصفها موضوعا للنقاش بدلا من كونها امتداد للدوغمائية.

يتساءل الكاتبان في دراستهما عن ماذا نعني عندما نقول إنه قد تم التخلي عن ما بعد الحداثة لصالح الحداثة المتذبذبة ؟ ويجيبان:" لقد أصبح من الشائع أن نبدأ نقاشاتنا عما بعد الحداثة بالتأكيد على انه لم يعد هناك شيء أسمه (ما بعد الحداثة). إذ أن ما بعد الحداثة كانت وقبل كل شيء مجرد مصطلح شائع للتعريف بتعددية الاتجاهات المتناقضة، ووفرة الحساسيات غير المتماسكة. وبالفعل، فإن التباشير الأولى لما بعد الحداثة، كانت على يد تشارلز جينكس، وجان فرنسوا ليوتار، وفريدريك جيمسون، وإيهاب حسن، حيث قام كل واحد منهم بتحليل ظاهرة ثقافية مختلفة هي على التوالي: التحول في المشهد المادي، وانعدام الثقة ثم ما ترتب عليه من هجر للسرديات الكبرى، وظهور الرأسمالية المتأخرة، وتلاشي التاريخية((historicism وانحسار التأثير، والنظام الجديد الفن. ومع ذلك، فإن كل هذه الظواهر تتشارك في معارضتها لأسس الحداثة الممثلة في اليوتوبيا، والتقدم الخطي، والسرديات الكبرى، والعقل، والوظيفية، والصفائية الشكلانية..... الخ.

تلك المواقف التي يلخصها خوسيه دي مول بين تهكم ما بعد الحداثة (الذي يشتمل على العدمية، والسخرية، والتشكيك ثم تفكيك السرديات الكبرى، والحقيقة) وحماسة الحداثة (التي تشتمل على اليوتوبيا والإيمان غير المشروط بالعقل)". ولا يرغب الكاتبان في القول أن كل اتجاهات ما بعد الحداثة قد انتهت، ولكنهما يعتقدان أن كثيرا منها قد اتخذ شكلا آخر، والأهم، إحساسا ومعنى واتجاهاً جديدا. يوضح الكاتبان أن الحداثة المتذبذبة تتحرك لأجل التحرك. وتحاول، على الرغم من توقعها الفشل الذي لا مفر منه. إنها تسعى إلى الحقيقة، وهي تعلم أنها لن تعثر عليها أبدا. وتبعا لذلك فإن إبستمولوجيا الحداثة المتذبذبة التي تلخصها عبارة (كما لو أن) ووجوديتها التي يشرحها ببساطة الظرف (بين) ينبغي



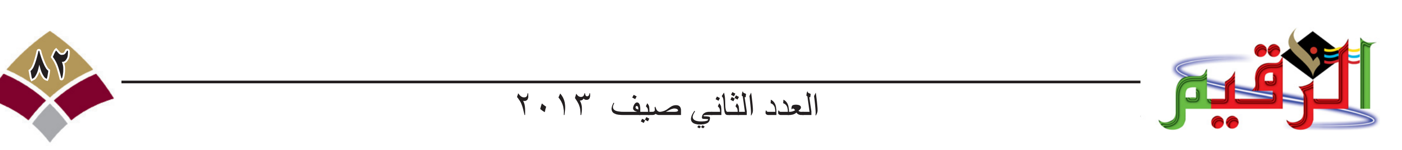
أن تدرك بوصفها ديناميكية (كلاهما ـ ولا هذا ولا ذاك both-neither). ويلخص الكاتبان فكرتهما المفضلة عن التذبذب والتأرجح بالقول: إن الحداثة المتذبذبة هي الحداثة وما بعدها معا كما أنها ليست أي واحدة منهما على الإطلاق. ولعل أنسب وصف لهذه الديناميكية مصطلح (metaxis). فالمصطلح (metataxis)) (motajy يترجم "بين".

ويعد الكاتبان الشابان من أنشط رواد بعد ما بعد الحداثة النظرية ويحاولان التحشيد لمفهومها بتوظيف الوسائل المتاحة كافة منها موقعهما على الانترنت ومدونة تحمل اسم المصطلح ، وبفضل هذا التحشيد صاغ الكاتبان وأنصار المصطلح ما أطلقوا عليه بيان الحداثة المتذبذبة والذي نورده هنا في محاولة لتوضيح المصطلح:

بيان الحداثة المتذبذبة

١- نعترف بالتذبذب بوصفه النظام الطبيعي للعالم .

٢- يجب أن نحرر أنفسنا من الجمود الناجم عن قرن من



سذاجة الايدولوجيا الحداثية ، والنفاق الساخر لطفلها اللقيط (بعد ما بعد الحداثة) الذي يشبهها تماما .

٣- يجب من الآن فصاعدا تمكين الحركة بطريقة التذبذب بين موقفين ، وبين الأفكار التي تقع على طرفي نقيض من بعضها البعض مثل أقطاب الآلة الكهربائية النابضة التي تحث العالم على الفعل .

٤- نعترف بالحدود المتأصلة في كل التحركات والخبرات ، وعدم جدوى أي محاولة لتجاوز تلك الحدود . ولكن عدم الكمال الجوهري للنظام سيتطلب التزاما ، ليس من أجل تحقيق نهاية معينة أو أن نكون عبيدا لمساره . ولكن بدلا من ذلك ، العمل على إلقاء نظرة خاطفة على خواصه الخارجية وحوافه . سيغتني الوجود لو ركزنا مهمتنا حول التفكير بـ (ماذا لو) كان بإمكاننا تجاوز تلك الحدود , هذا العمل الذي سيكشف لنا العالم .

٥- كل الأشياء ستسقط حتما في فخ حالة من الانحدار نحو النفاق والازدواجية في حدودها القصوى . والإبداع الفني يتوقف على خلق أو افشاء الاختلاف بين الحالات . والتأثير في أوجه هو اختبار الاختلاف في حد ذاته دون وسيط . يجب أن يكون دور الفن هو استكشاف دليل طموحه المفارق عن طريق الانغماس االمتملق بالوجود.

٦- الحاضر هو عرض لولادة توأم من الفورية والتقادم . تمكننا التكنولوجيا الحديثة من تشريع الأحداث من تعدد المواقف وتجربتها في وقت واحد . و بعيدا عن إشارات زوال التاريخ ، فان هذه الشبكات الناشئة تسهل دمقرطته ، وإلقاء الضوء على مسارات تفرع سردياته الكبرى هنا والآن.



ايهاب حسن

٧.وكما أن العلم يناضل من أجل الأناقة الشعرية، فان على الفنانين السعي من أجل الحقيقة. جميع المعلومات هو أساس للمعرفة، سواء التجريبية أو الحكيمة، بغض النظر عن القيمة الحقيقة لها. وعلينا أن نتقبل التوليفة العلمية الشعرية والسذاجة المستنيرة للواقعية السحرية. الخطأ يولد الشعور.

٨-ندعو إلى رومانسية عملية دون عوائق المرافئ الأيديولوجية. وهكذا، فان الحداثة المتذبذبة تحدد بوصفها حالة زئبقية تقع بين ، وفوق ، ووراء آفاق متباينة وبعيدة المنال. يجب أن نذهب إليها ونتذبذب بينها !



بشرى البستاني..

الشعر فعل في القيمة وتأسيس الجمال



حاورها ، أحمد العبيدي
العراق

الأستاذة الدكتورة بشرى البستاني ، الشاعرة والناقدة والأستاذة الجامعية الناشطة في ميدانات ثقافية وإعلامية ومجتمعية عدة ، لمع اسمها برسم الكلمات وتنسم عبير اللغة العربية منذ نعومة أظفارها فاغتنت ذاكرتها بالأصيل مثلما أغنت هي الكلمات بفيض الضوء على صفحات الدواوين والمجاميع الشعرية والبحوث والدراسات النقدية، قلمها دائم النهل من تلك الموسيقى الشفافة التي تترنم بها حروفها فهو يستمد طاقته من كيان مرهف بقوته ، من حبها وحلمها المثابر ووجعها وعطاءاتها. شعرها يتوهج بالعواطف المحتدمة وبالسؤال والقضية والألم ، مثلما توهجت دراساتها ومحاضراتها بفيض الإبداع والتألق فهي تبحث دوما عن كل جديد وتسهر من أجل أن تسمو بالآخر ، فليس غريبا أن نجد طلبتها قد تسنموا مواقع متقدمة في مؤسسات الثقافة والأكاديمية والأدب والنقد . عندما تأتي إلى بشرى البستاني فإنك لن تقابل امرأة بالمعنى المعتاد ولكنك ستجد طاقات محتشدة في إنسانة كرست وقتها وجهدها للعمل والكتابة والقراءة والتدريس والإشراف والمتابعة ولكن اللافت في الأمر أن جميع مشاغل بشرى البستاني واهتماماتها تلتقي بهدف واحد هو العمل على الارتقاء بالإنسان وبالثقافة والوعي الإنساني والحرص على تنقية هذا الوعي من الشوائب التي علقت به وأعاقت جوهر فاعليته ، بالإضافة إلى قدرة على موازنة الأنظمة المعرفية بما يتوافق والعقل على مختلف المستويات، يضاف إلى ذلك ريادتها للمناهج النقدية الحديثة ومحاور الحداثة سواء من خلال إبداعها الذي ترجم إلى أكثر من لغة حية أو من خلال تدريسها لمقررات الدراسات العليا في الجامعة أو من خلال بحوثها ودراساتها القيمة والتي تجد صداها على مستوى الناطقين بالعربية عالمياً . كان علي وأنا اصعد الجبل ومن ثم السلم إلى الطابق الثالث في كلية الآداب - حيث تتألق غرفتها بالحضور في زاوية حالمة - أن أُعدَّ لما جئت من أجله فأن تلتقي بشرى البستاني يعني أنك تلتقي جيلا بأكمله ، كما يعني انك ستبحر في عالم مليء بالوعي والمعاناة وعمق الماضي وأصالة الحاضر والعمل الدؤوب في أكثر من مجال. وعندما وصلت





كان علي الانتظار لفترة كي أجد لي زمنا ومقعدا في غرفتها المكتظة بالطلبة والباحثين والسائلين والأساتذة بينما تراكمت الكتب والرسائل والأطاريح وأحدث المطبوعات على طاولتها العريضة ، وهنا كان بدء حوارنا ..

١- بدءاً .. أخاطب الشاعرة بشرى البستاني ، ماذا بعد الحزن * ..؟

ما بعد الحزن كان الحلم ، والحلم أولا وقبل وبعد كل شيء ، إنه الأبقى الذي لا يخون ، بينما الحنين الدائم خيانةٌ للحاضر وتعطيل لطاقة الحلم عن فاعليته الذاهبة للمستقبل . الحلم حرية وتطلع وانطلاق ، والحنين بالمعنى الاعتيادي للزمن - لا الميتافيزيقي - ردة وانكفاء ونكوص . هذا هو الخطأ الستراتيجي الذي عانت منه الثقافة العربية ، إقامة مؤلمة في الحنين - بلا فترة حداد - أو هروب دائم نحو الآخر ، ونسيت توازن الوسط .

٢- هل لديك أغنية جديدة بعد مسيرة نوعية مع الشعر والنقد والفنون ..؟؟

الأغاني لمن يمجد الحياة متاحة دوما مادامت الحياة ، وإلا لماذا نحيا ..؟

٣- هل حقا ان البحر يصطاد الضفاف* ، أم هي فرضية شاعرة ..من نسج الخيال حسب ؟

وماذا تفعل الشاعرة إن لم تدع خيالها ينسج بحارا تشتعل أمواجها ساعية لاصطياد ضفافها تكسيرا للحدود كي تنطلق إيجابا وسلبا ، إيجابا نحو الصحارى تطفئ فيها الظمأ وتبتلع الجفاء لتطلع نخلا وورداً ورياحين ، وسلبا تنطلق لاصطياد الضفاف رمز الجمال والتواصل حين يكون الاصطياد تخريبيا حسب قراءة العنوان وربطه مع متن المجموعة تأويلا ، وهو يحتمل الوجهين معا في جدلية تتداخل فيها المتناقضات دون أن ينفي بعضها بعضا ، فحقوق القراءة قائمة دوما ، تلك هي ممارسة اللعبة المهمة التي تحدث مع النص وفي داخل لغته من اجل الوصول إلى أعلى درجات الفهم التي أكدها الفيلسوف الألماني جادامير .

٤- أندلسيات لجروح العراق* ، أهي جروح العراق حقا ، أم جروح بشرى البستاني ..؟

هي جروحهما معا مذ وعت الطفلة المشتعلة كم هو فادح حجم العذاب في وطنها وكم هو حجم الخسائر التي تنداح أمام عينيها ، وهي جروح شعب أرهق الظلم كرامة روحه فنفى نفسه في متاهات الداخل والخارج بدل أن يرفض ويثور وينتصر لحياته ومستقبل حلمه .

٥- لماذا تكتب بشرى البستاني ولمن ..؟

تكتب ضرورة كينونتها وكشفا لأزمة هذه الكينونة في توتر وجودها وهي تسعى للسمو على التشيّء والانفصال ، تكتبٍ حاجتها الجارحة لتحويل محنتها الداخلية إلى الورق في محاولة لتفكيك ما يمكن معالجته بالوعي من خلال الوقوف أمام متاهات الذات وهي تحتدم بالأسئلة الطافحة بالحيرة أمام مجاهل المصير وأسراره وسلبيات الواقع بحثا عن المعنى بالكتابة وجها لوجه ، فالأزمة دوما أزمة معنى ، لا إشكالية في الوجود غيره ، والسؤال ينهض ولا يحتوي ، ويتشكل ولا يُفصح عن ممكنات في عصر اختلط فيه كل شيء وانفجرت إيقاعاته ، أكتب لمن تهمه قراءة الإشكاليات الوجودية لتجارب تعيش مخاضا عسيرا في ظروف إنسانية شديدة الإرباك وأوطان تشتعل وأمم تتشظى ، والشعر ليس وثيقة تاريخية لكنه قد يحتوي التاريخ بنبضه أصدق من احتواء كثير ممن يكتبون التاريخ بأدلجة وذرائع ، الشعر ليس نصا جماليا يُنشد في جو مترف حسب أو يُقرأ في ساعة ترويح – مع أهمية متعته الفنية - بل هو حدث ثقافي جمالي بكل ما ينبض في الحدث من وجع ومكابدات .

٦- ما هي القصيدة الجيدة بمنظورك ؟

سر لا يدركه غير أولي الألباب والموهبة والذوق المرهف ، إنها الومضات النورانية متوهجة بالحب والجمال ومعضلة الحياة وإشكاليات الداخل والخارج ، تلك التي تشد مشاعر القارئ المهموم لمواصلة القراءة .

٧- أين يكمن العمر الأطول للقصيدة ..؟

في تجربتها الحقيقية المشتعلة والطالعة من أعماق الروح ، في علاقتها الحميمة بإشكالية الذات والوجود مندمجة بوقائع الحياة ومحنة الإنسان وفي بحثها الدائب عن ماهية السر وسمو المعنى ، إذ بهذا المعنى تُبنى المعارف وتُشاد الحضارات وترقى الأمم ، بدونه يفتقد الإنسان جوهر إنسانيته ليُحشر في حياد السكونية حيث الموت في الحياة ، عمر القصيدة يكمن في انتمائها للتاريخ ولإشارات الواقع وقدرتها على طرح التساؤلات والأسئلة دون انتظار لأجوبة جاهزة ، كون السؤال المأزوم بالوعي لا يقود إلا لسؤال أمام إشكالية العدم والوجود والحضور والغياب ، وإدامة علاقتها بالفلسفة ، فالشعر وسائر الفنون الأصيلة لا يبزغان من فراغ . وبقدرتها على الفيض بالجمال الذي يقاوم عتمة الروح ويستبدل بظلمة الواقع معادلات ورؤى فنية أجمل تعيد تشكيله من جديد ، ولهذا الجمال أسس ومقومات يتجاذب أطرافها المبدع فنا والمتلقي جمالا في عمليتي التشكيل وفي الكشف ، ودون ذلك لا يكون الشعر إلا تهويما أو ايهامات تفتقد عمق التجربة الإنسانية التي تمدها بنسغ الحياة .

٨- هل كانت العودة مع " مخاطبات حواء* " مشروعا لتأسيس مملكة خاصة بالنساء ..؟

ليس ذلك أبداً ، فـ " النسوية " - مصطلحا إيديولوجيا - ليس هو ما أسعى إليه ولا أنا مؤمنة بكل طروحاته ، كونه يعزل ويفصل وأنا ضد الفصل والعزلة ، بل كان المشروع يخص الأنوثة منطلقا إنسانيا وجماليا وفلسفيا لاحتواء الكون وإحلال التواصل والتناغم ، فالأنثى شقيقة الرجل وحبيبة عوالمه النقية غير الملوثة بالذرائع ، والرجل شقيق روح الأنثى والظلال التي تقيها قسوة لفح الحياة ، وحواء " أم الأحياء " وحاضنة الحياة وموطنها معا كما يؤكد المتصوفة ، كونها خلقت من



الحياة وليس من تراب يابس وكونها منتجة الحياة وديمومتها ، وعليك أن تستلم الإشارات التي بثها الديوان منها واليها في تواشج وحب حميمين .

٩- وماذا تقولين في مصطلح الأدب النسوي ..؟

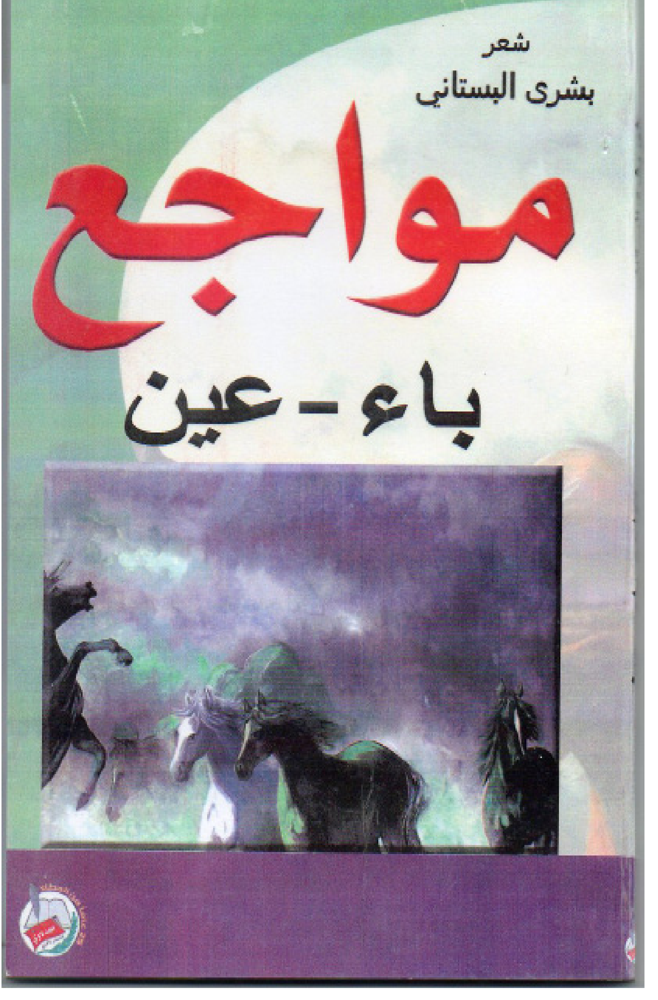
قلت ذلك مفصلا في مقدمة أعمالي الشعرية التي صدرت مؤخرا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ، ونشرت المقدمة في صحيفة الأديب الثقافية ، وعلى أكثر من موقع أدبي ونقدي منها : الحوار المتمدن والناقد العراقي والمثقف العربي بعنوان : " الإبداع النسوي بين الخصوصية والسؤال " . ومصطلح الأدب النسوي من معطيات ما بعد الحداثة ومن صدى مواقفها من الثنائيات ، وخطاب ما بعد الحداثة له سلبياته وايجابياته التي باتت معروفة اليوم .

١٠- هل المرأة باعتقادك مظلومة ...حقا .؟

أبدا ، ومع أن الظلم موجود ما وجدت المخلوقات نساء ورجالا وفي كل المجالات ، إلا أن المرأة حين تتاح لها فرص العلم والعمل وترفضها ...إنما هي ظالمة حقا ، ولا سيما في الوطن العربي ، ظالمة لإنسانيتها ، ظالمة لمجتمعها ووطنها ، ظالمة لخطط التنمية البشرية حين يموت الملايين جوعا جراء انسلال نصف المجتمع- النساء - من واجباتهن في ضرورة المشاركة بتحريك عجلة التنمية الاقتصادية لتقبع بين جدران بيتها مسترخية نؤوم ضحى ، وإلا كيف نفسر حالات العزوف عن العمل لخريجات من مختلف المستويات العلمية وبأعلى الشهادات وهن يتركن الواجب برضى واختيار ، أما القضايا القانونية والحقوقية والسياسية وقانون الأحوال الشخصية والأسرية التي تظلم المرأة فان صمت المرأة عليها وخضوعها واستسلامها هو السبب أيضا في مواصلة الظلم .

١١- ما رأيك بالثقافة العراقية وفنونها اليوم ..؟

أنت تسألني عن مزهرية كرستال أصيل كانت تزهو وسط صالة الثقافة العربية ، تبدع وتبادر وتقود وتجذب لكنها سقطت على مرمر ، وأدعو الله سبحانه ألا ترى منظر الكرستال وهو يتفتت متطايرا في كل أرجاء الدنيا وفضاءاتها ، فكيف تجمع هذه الأشلاء لتحكم عليها ، نعم حمل المبدعون العراق معهم ، وشكلوا منه وطنا متخيلا محمولا باللغة والقصيدة والرواية واللوحة التشكيلية وحافظوا عليه بالاسترجاع والحنين والذكرى وظلت أجزاء الكرستال مضيئة بالرغم من تفتتها ، لكن ذلك لا يعني أن نواصل الصمت عن الاهتمام بهذه القضية الجوهرية ، قضية المثقف العراقي والثقافة العراقية والتفكير الجدي في كيفيات معالجتها وعودتها ولم شتاتها . لقد وعت السلطات قدرة الثقافة على التحريض والتحريك لشعوبها في العصر الحديث منذ ثورة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨ ، ولذلك ظلت تخطط للعمل على إسكات ذلك الصوت الواعي وتغييبه .



١٢- والمثقف العربي ..والأكاديمي ؟

المثقف نسي قولة سارتر في أن وظيفته المهمة هي إزعاج السلطة وإرباكها لتظل في حذر من تحريضه على سلبياتها ، فانقسم على خائف من بطشها مهادن لها أو يائس منها ، أو مغادر لوطنه بسببها ، والأكاديمي لحقته الاغتيالات والتصفية فانسحب كليا من الساحة تاركا إياها للجهلة وناهبي البلاد ، بدل أن يتقدم ليأخذ دوره في التخطيط والتحليل وكشف السلبيات وصنع القرار وتأشير عوامل المحنة وإجبار الجهل على الانسحاب .

١٣- باعتقادك هل للثقافة أثر أو علاقة فيما يحدث اليوم في العراق وأقطار عربية أخرى من عنف وكوارث ..؟

نعم ، كل الأثر ، لأن السبب فيما يحدث هو قصور في الوعي الثقافي والسلوكي وقصور في الاستجابة معا ، فحين يعجز العقل عن الإقناع تبدأ ردود فعل الجسد ، وفعل الجسد في هذا الميدان صدام ومحاولات إلغاء وتصفية ، إنه غياب للوعي بضرورة التحضر في القرن الحادي والعشرين ، إنني لا أكاد أصدق ما يحدث .. اقتتال بين الحابل والنابل ، اقتتال مشين بين إنسان وإنسان تجمعهما حقوق وأرض وماض ومستقبل ومشتركات ، اقتتال لأسباب مغيبة يخطط لها الآخر من وراء ستار بسبب جهلنا بمفهوم الحرية والتحرر الذي أدى إلى ضياع

الحدود بين حريتي وحريتك وقداسة حرية الآخرين ، وغياب مخجل للسلوكيات الثقافية الحقة والراقية في احترام حدود بعضنا وفي الفهم والتفهم والتحليل والتأويل ، وغياب مدمر لمفهوم المواطنة السامي ، ولو امتلكنا الوعي بالمواطنة التي يجب أن تعلو على كل ما سواها من مفاهيم طائفية ضيقة ومذهبية عقيمة وأعراق وأعراف لما جرى ما جرى ، نحن شركاء في المصير الواحد من خلال العيش في وطن واحد علينا أن نصونه من الأخطار وان نحافظ عليه وعلى حياة شعبه فردا فردا ، وليتمتع كل فرد فيه بعد ذلك بحرية المعتقد دينا وفلسفة وطرائق عبادة وأساليب حياة لكن بثقافة وتحضر ، ولتصدع مفهوم المواطنة أسبابه أيضا كون المواطن لا يتمتع بحقوقه في المواطنة فالمواطنة تفاعل قيمي وثقافة مجتمعية يجب تعلمها وتعليمها معا وهي تنظيم علاقات بين الأفراد من جهة وبينهم وبين الجماعة من جهة أخرى ، مما ينقل الإنسان من الحالة الطبيعية الساذجة المشتغلة بغرائز الانفعالات والغضب والعواطف الآنية إلى الحالة المدنية وما فيها من موضوعية ، إذ يتحول المواطن الاعتيادي إلى مواطن فعّال ، وهذه النقلة الحضارية هي التي سمت بالإنسان من الدوافع الفطرية والبواعث المزاجية والغريزة الجسدية إلى سمو الحق والعدل والعقل والحوار وأهمية الانتماء للجماعة حيث اتسعت رؤاه من خلال وعي عمليتي الأخذ والعطاء والعمل على إحلال التوازن بينهما ، هنا نبلت عواطفه وسما فكره وارتقى سلوكه وصار هذا التواشج ينتج علاقات جديدة تنظم حياة الأفراد داخل الجماعة من خلال عقد اجتماعي يُغلّب المشتركات وما فيه مصلحة المجتمع والوطن على الاختلافات والتصدعات حيث يكون للمواطنة شخصية اعتبارية تشكل بؤرة مركزية في الدساتير والسياسة المعاصرة يؤازرها التطبيق سلوكا تداوليا يمنحها قيمتها التفاعلية ، لان المواطنة حقوق وواجبات أصلا ، لكن الأنظمة المستبدة ألغت الحقوق وفرضت الواجبات مما أخل بالمعادلة كليا وصدّع البنيان من أساسه ، إذ لم يعد المواطن المغبون مؤمنا بانتمائه الذي تجاهل حقوقه في توفير عوامل عيشه الأساسية وصون كرامته، وذلك كله يحتاج في معالجاته إلى قلب نظم البنى التحتية للمجتمع وتطوير أساليب التربية والتنشئة الوطنية والسياسية والاجتماعية ومناهج التعليم من الروضة حتى التعليم العالي وقلب منهجية وسائل الإعلام رأسا على عقب ، وليس في ذلك صعوبة على المخلصين المتحضرين ، ولكنا نثبت كل يوم للأسف أننا نعيش في قرون مظلمة بل وشديدة الظلمة وأننا لا نمتلك الاستعدادات المطلوبة للتحضر بل لدينا القدرة الدائمة على التراجع والردة والارتداد والكيد والحقد والثأر وتشويه الأديان والانحراف بها عن رسالتها السماوية السامية وأدلجتها لأغراض مصلحية ، وأننا لا نمتلك الوعي بالحوار ولا الحوارية ولا بأهمية الانفتاح والتسامح والتأسيس على المحبة ، لا ندرك أهمية قبول الرأي الآخر إلا من خلال الصراع الدموي والقتل والتنكيل والعمل على إخضاع الآخر لأرادتنا بالعنف وليس بالفهم والتفهم والتقبل ، وننسى أن الشعوب المتقدمة والمتحضرة أيضا تعيش اختـــــلافات من كل الأنواع ، لكنها تعرف كيف تدير صراعها واختلافاتها بعيدا عن الاحتدام والصدام والعنف والدم ، نحن لا نمتلك الإدراك بكيفيات إدارة اختلافنا ولا نعرف فنون الإدارة ، فالإدارة علم وفن وحضارة وفعل في تحقيق الانسجامات ، وما أبعد هذه المصطلحات الجليلة عن واقعنا العربي اليوم .

١٤- ما هو المنهج النقدي الذي تفضلينه في كتابتك النقدية .؟

ليس هناك منهج مثالي في الكتابة النقدية ، نعم ، لا نقد بلا منهج لكن الناقد المتأني هو الذي يخلق منهجه الملائم للنص المدروس ، من خلال دراسة النص قبل الشروع بالكتابة عبر قراءات عدة وتأمل معمق لتجربة الشاعر او الروائي الكلية ، وعلاقة هذه التجربة بتجارب أخرى في الميدان نفسه ، وفحص مفاصل النص المدروس وحركاته بحثا عن المحاور التي تكشف عن فنيته وتمسك بجمالياته ، فالفن والجمال قيمتان يمسك بهما طرفان ، المبدع فنا والمتلقي جمالا ، وأنا أدرك أن لكل نص تكوينه الخاص وسماته الفنية ونظمه التي يمتاز بها عن أي نص آخر ، ولذلك فان لكل مقاربة نظامها وطرائق الاشتغال بها، وليس شرطا أن يكون منهجا مقيدا بخطوط صارمة ، فقد تحتاج المقاربة الى التأويل ومن خلال التأويل يمكن الإفادة من طروحات أكثر من آلية ومنهج ، فالفن يحب المرونة حتى لا يغدو البحث مدرسيا ، ولان الفن اكبر من كل المناهج فأنا أتبع المنهج الذي أختطه بنفسي وأرتئيه مناسبا للنص ، إنه النظام الذي أضع خطوطه برؤيتي من خلال اختيار نقطة البدء والتقاط المفاتيح النصية وتحديد لحظة القفل بالتوقف ، شرط ألا تتناقض البداية مع النهاية ، وأن يسود محاور البحث انتظام وانسجام .

١٥- الملاحظ انك كتبت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، هل أنت من أنصار قصيدة النثر ، وماذا تقولين لمن لا يعترف بهذا الجنس ..؟

نعم ، كتبت القصيدتين معا ، وقد عد المبدع الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى ديواني " أنا والأسوار " الصادر عام ١٩٧٧ من دواوين قصيدة النثر الرائدة في العراق ، في دراسة له نشرت بصحيفة الأديب . أنا من أنصار كل نص جيد يصدر عن موهبة يؤازرها الوعي والمعرفية الأصيلة والرؤى المعمقة ، فالتوقف عند محطة واحدة هو موت وتحنيط لحركية الإبداع والحياة ، أما أن يعترف الآخرون بهذا الجنس أم لا ، فليس من حق رأينا أن يحجب آراء الآخرين، وليس لنا مع المختلف غير الحوار ، وأعتقد أن الاختلاف لم يكن حول قبول هذا الجنس أو رفضه قدر رفض النماذج الرديئة التي أساءت كثيرا لكل



جنس كتبته وتكتبه ولا سيما في قصيدة النثر لان تلك النصوص لم تمتلك شروط الأدب الحق التي بدونها لن يكون أدباً ولا نص أدبي ، فلا تجربة ولا تراكيب لغوية سليمة ولا وعي بفن الكتابة ، أما أن تعد قصيدة النثر شعرا أو جنسا أدبيا قائما بذاته فالتسميات في رأيي لا تمثل إشكالية مستعصية حين يتوافر النص على شروطه الإبداعية ، وقد تعايش منذ عقود مصطلحا الشعر الحر وشعر التفعيلة دون أي صراع مع أننا ندرك الفرق القائم بين المصطلحين ، فما يُعده بعضهم إرباكا مصطلحيا يجده الآخرون ثراء مصطلحيا على ألا تتناقض المفاهيم ، وما أراه أنا جنسا أدبيا تعده أنت شعرا ولنختلف حول شروط الشعر وحدوده وعلى مصطلح الإيقاع الداخلي أهو موسيقى حقا أم لا ، لنتفق في النهاية على سعة أفق الشعرية ورحابتها وانفتاحها بحيث صار كل شئ جميل يمكن أن يدخل في حيزها حسب بول فاليري ، على أن جودة النص تكمن في قدرته على احتواء القيمة الفنية ، قيمة الفعل والتأثير .

١٦- من خلال تعاملك مع المصطلح النقدي فأنت من دعاة الحداثة ، وذلك ما انعكس على درسك النقدي وعلى طلابك ومن أشرفت و تشرفين عليهم ...ما قولك في ذلك ؟

نعم ، الحداثة ضرورةٌ لأن تحيا عصرك وزمنك ، وتكون في قلب وقائعه لكن بروح الثائر العاشق لفعل القيمة والجمال ،متسائلا ومتجاوزا ومستكشفا ومخترقا الساكن والمألوف الراكد ، شرط ألا تقطع علاقتك بما هو متألق في تراثك الذي يحمل هويتك وخصوصية ثقافتك ومشتركات مواطنيك وإلا كنت مشردا تابعا لأزمان الآخرين ورهين ظروفهم ومعلقا على رؤاهم ، على ألا يُفهم من الهوية معنى الثبوت والاستقرار والعودة للوراء ، لان التاريخ ليس وجودا مستقلا ثاويا في الماضي ومنعزلا عن وعينا الراهن وافق ثقافتنا الحاضرة كما ان الحاضر لا يمكن عزله عن التقاليد الموروثة الآتية إلينا من الماضي ، فالهوية مرتبطة بالوجود وهي تعبير عن السمات الكلية المشتركة والروابط الحميمة لكنها تاريخية بمعنى متطورة ، وتطورها لا يتم إلا ضمن شرطها الزمني من خلال نظرة كلية تعي ما نحن فيه من لبس وإشكاليات ، ولذلك فان في كل هوية ما هو تأسيسي يتعلق بالمشترك ، وفي نموها ما سمته الحركية وضرورة النماء والتطور والإضافة والاستمرار, الحداثة أن تتجلى فكرا وفنا وموقفا وحدسا وسؤالا ، وكما أنها مصطلح ملتبس لم يستطع أن يتبلور في تعريف جامع سواء في مفهومه ام في تاريخ انبثاقه غربا ، فهي مصطلح مُلبس كذلك كونها قائمة على السؤال الدائم وعلى الرحيل والسفر والتحولات والسعي نحو البحث عن ومضة في أعماق العتمة وفي مساءلة الواقع العسير .

١٧- صاحبت انطلاقة الحداثة ترجمة المصطلح النقدي الغربي الذي قابله انحسار في المصطلح النقدي العربي ، ماذا تقول الأكاديمية والناقدة بشرى البستاني في الأمر؟

بدأت أسئلتك تتواصل مع بعضها ، وعليه أقول فيما أعتقد أننا لم نبدأ في نهضة ثقافتنا العربية بداية صحيحة تحتم علينا الانطلاق من جذورنا الحية الواثبة والمتألقة معرفة وفكرا رصينا في ذلك الزمن الذي واكبته لنبني عليه ثقافة عصرنا الجديد ، بل ذهبت النخبة فينا - ولأسباب كان مخططا لها - إلى الانبهار بالغرب ثقافة وفكرا وسلوكا من خلال البعثات والترجمات والحملات التبشيرية ومحاولات الاستغراب ، وبديهي أن للغرب ظروفه التي تختلف عن ظروفنا ، فقد بدأت الحداثة عندهم شاملة من أصغر جزئيات الحياة في مجتمعاتهم الى كلياتها ، حتى صارت حداثة الفنون عندهم أمرا طبيعيا مواكبا وناتجا لحركة المجتمع وحداثته ، أما نحن فقد استعرنا حداثة جماليات تلك الفنون فقط ولاسيما في الشعر والرواية والتشكيل لانا لم نكن قادرين – وما زلنا – على إجراء تحديث في مجتمعنا العربي لأسباب داخلية وخارجية معا ولو بدأنا من ذلك التراث النقدي العربي العريق منذ أول وثيقة نقدية خطها ابن سلام الجمحي الى ابن قتيبة والجاحظ والجرجاني وقدامة والحاتمي والقرطاجني وكثير غيرهم لاختلفت المسيرة حتما ، ومع الانفجار المعرفي والمعلوماتي الهائل الذي صحب التطور العلمي في الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين والذي أدى الى هيمنة تلك الحضارة وتسيدها كليا في فكرة التمركز الغربي والعولمة التي حملت في علنها التواصل وأضمرت في داخلها الأسود محو هويات الشعوب واستلاب سماتها الجوهرية في الاختلاف والخصوصية ، لكن كل تلك الحقائق لم تستطع الحد من مواصلة انبهار المثقفين العرب الذين غضوا النظر عن مخاطر تلك الحضارة بينما جرى ويجري اعتراف كثير من مفكريها وفلاسفتها بكونها حضارة تنطوي على أخطار إنسانية جمة ، ولم تستطع تلك الحقائق كذلك الحدَّ من انصرافهم إلى الاعتماد على ترجمة الفكر الغربي ونقده ونظرياته من اجل استئناف الدرس النقدي العربي والعمل على تطويره ، فظل النقد الغربي والمصطلح الغربي قبلة معظم المثقفين ، وكانت النتيجة الحتمية انحسار المصطلح النقدي العربي الذي هو مصطلح حضارة مغلوبة على أمرها ، أمام حضارة غالبة ومتسلطة ومبهرة بمظاهرها وفعلها الاكتشافي كل يوم ، فضلا عن كونه مصطلحا قديما لم تجر عليه عمليات الإثراء والتخصيب والتطوير والدراسة والمقارنات ، نعم نحن في الجامعات درسنا المصطلح النقدي العربي ودرّسناه وكتبنا فيه رسائل وأطاريح دكتوراه ، لكن أين الدعم الذي قدم لهذه الدراسات و منها ما كان ممتازا في توجهاته . ؟

١٨- بالوقوف عند سوسير نجده قد استفاد من طروحات الجاحظ والجرجاني وآخرين فلماذا لا نؤسس نحن نظرية




نقدية عربية حديثة ذات هوية ثقافية خاصة بها ..؟

نعم أفاد الدرس اللغوي والنقدي الغربي كثيرا من طروحات علماء تراثنا العربي اللغوي والنقدي وبعضهم أشار عدة مرات لكتبنا وعلمائنا كالفرنسي رولان بارت وكثير منهم لم يشيروا ، لكن تأسيس نظرية عربية سواء كانت لغوية أم نقدية لا يتشكل بجهد فردي ولا بحوار جماعات مهما كان إبداع هؤلاء الأفراد والجماعات فائقا ، لان مثل هذا المشروع الذي أطلقتَ عليه (نظرية) مرتهن بالظروف المحيطة به ، كونه جزءا من حركة مجتمعية وحضارية شاملة ، وهذه الحركة لم تستطع أن تمتلك شرطها الإبداعي ولا التاريخي حتى اليوم لأسباب تتضافر عليها عوامل داخلية وخارجية تمنعها من ولوج عالم يتيح لها إنتاج المعرفة إنتاجا حرا ، فنحن لا نمتلك جو البحث العلمي الابداعي الحواري الرصين والمنفتح الذي يساعد الباحث على مواصلة دراسات معمقة بفكر مبدع حر لا يخشى سطوة الرصد ولا المساءلة ، ولا نهتم بتعميق ثقافة الباحث المثابر ولانمتلك المصادر التي يحتاجها ولا الدعم المادي الذي يطور بحوثه ، من هنا صار لباحثينا المبدعين الذين احتواهم الغرب نظريات وتوجهات ومشاريع وأسماء عالمية كإيهاب حسن وسلمى الخضراء وأدوارد سعيد ، ويعرف المختصون والمتأملون أن ما يُهدر في الجامعات العراقية والعربية من جهد معرفي وإنساني لا يمكن تصور خساراته ، فنحن وطلبتنا المثابرون نبذل في كل كورس دراسي ولا سيما في محاضرات الدكتوراه ما لا يقل إطلاقا عما بذله طلبة وأساتذة جامعات موسكو وبراغ وكونستانس الألمانية وغيرهم ، لكن أولئك الحكومات والجامعات والمؤسسات الثقافية كانوا يقدرون جهد أساتذتهم وطلبتهم وجامعاتهم ويعرفون قيمة الفعل الأكاديمي الذي يُبذل في تلك المحاضرات ودوره القيادي في صنع قرار علمي ، فشجعوا ودعموا ونشروا البحوث التي تمخضت عن تلك الحوارات وغيرت مجرى المنهجيات من خلال الدرس المعمق لما هو قديم وحديث ومن خلال الموازنات والربط والحوار ، وعبر تلك الجهود شكلوا تيارات ونظريات جديدة ، أما نحن فيذهب كل شيء سدى ، والمفروض أن تجمع الحوارات الأصيلة والبحوث الجادة المعدة في كل كورس دراسي لتطبع وتوضع على مائدة البحث في مستويات أعلى من أجل تطويرها وتعميق مقترحاتها ، لكن ذلك ما كان ولن يكون على المدى القريب بسبب ما نعيش فيه من أجواء بعيدة عن الاهتمام بالعلم وتطويره وبالمعرفة وأصولها ، ما تقوله الآن من تشكيل نظرية نقدية عربية اقترحه أستاذنا الدكتور عبد العزيز حمودة رحمه الله ، وبالرغم من حرصه على تقديم طروحات نظرية مهمة ومقترحات في هذا الجانب عبر كتبه الثلاثة القيمة (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة والخروج من التيه) لكن الأمر انطوى دون أية دراسة أو اهتمام ، للأسباب التي ذكرتها آنفا ولأنه كان يحتاج لمتابعة وتنظيم ومؤازرة وتأصيل ، والثقافي لدينا يحتاج دوما لدعم السياسي بدلا من أن يقوده ويرسم توجهاته ، والسياسي مهووس بالمكاسب والكراسي ولا تعنيه الثقافة ولا التراث ولا بناء المعرفة وأسسها الحضارية في شيء ، ودعم الأكاديمي مخجل في ميزانيات دولنا في الوطن العربي مع أن الدول المتقدمة ترصد للأكاديميات ما يزيد على نصف ميزانياتها ، لأن المختبر العلمي التحليلي في الجامعات المتقدمة هو صانع قرار المستقبل الوطني للبلاد في السياسة والاقتصاد والاجتماع ، وفي رسم الخطط الإستراتيجية للعلاقات الدولية أما نحن ، فمن سيستمع لنا ونحن ندعو بكل إخلاص لبناء نظرية نقدية عربية ذات هوية ثقافية خاصة بنا ، هوية تحاور ولا تتلقى بسكونية وتصديق ، وتبدع ولا تتبع ..؟



١٩-الإرباك في المصطلح النقدي حقيقة أشارت إليها بشرى البستاني في أكثر من دراسة ومحاضرة ، أهي مشكلة الترجمة باعتقادك ..؟

الإرباك المصطلحي مشكلة حقيقية يجدها الدارس حال ولوجه فضاء النقد العربي ولوجا متأنيا ، وإشكالية الأمر باعتقادي تعود لسبب أكبر من الترجمة ، إنه في التبعية الحضارية التي بات

خطرها شاملا ، لأنه لا يقتصر على الجانب الثقافي والمصطلح النقدي ، بل بات يهدد وجود الأمة برمتها كونه يهدد اللغة العربية كيانا ، حتى وصل الأمر الى تنبيه اليونسكو بأن اللغة العربية أضحت من اللغات المهددة بالانقراض ، وحين سألني طالبي محتجا : كيف وفينا القرآن الكريم ، أجبته يعرف خبراء اليونسكو أن القرآن الكريم فينا لكنا حين سنواصل إهمال لغتنا والحرص على ثرائها وإثرائها وتخصيب معطياتها سنقرأ قرآننا العظيم كما يقرأه المسلم الماليزي والهندي والتركي والباكستاني وغيرهم في أرجاء العالم ، وهذا أمر يطول الحديث فيه وبأسبابه الحقيقية التي تتجلى في انتشار العاميات والتشجيع عليها وفي الهبوط المفجع لمستوى تعليم اللغة العربية : فالوسط التعليمي اليوم يتشكل من معلم لا يجيد فن التوصيل ومتعلم محايد يتلقى بهمود ومنهج سكوني يفتقد الحركية ، وما يتبع ذلك من غياب التحدث السليم والكتابة الرصينة بها عبر وسائل الإعلام والثقافة بحجة صعوبتها ، متناسين وجود لغات صعبة ومعقدة لكنها ما زالت تنمو وتزدهر وتخصب بعناية أهلها بها واحترامهم لها كالصينية واليابانية وغيرهما ، أما الإشكالية الخاصة بالترجمة فترجع لأسباب كثيرة منها ما هو متعلق باللغتين الناقلة والمنقولة ، أو المصدر والهدف وبقضية إتقان اللغة والقدرة على ولوج روحها الحضاري : لغة المترجم القائم بعملية الترجمة ولغة النص المترجَم ، ومنها ما يتعلق بالجانب المعرفي الذي يحتم علـــى المترجم ان يكون ذكيا باختيار موضوعه الذي سيترجمه ، عارفا به معرفة شمولية ، ملما بجوانبه وشؤونه الماما كاملا ، مطلعا على مرجعياته الثقافية والقيمية ، واعيا بأهميته ، وقد أشار جدنا الجاحظ في الجزء الأول من كتابه الحيوان إلى إشكاليات الترجمة وشروط المترجم منذ ذلك العصر مؤكدا ضرورة العلم باللغتين وبالموضوع المزمع ترجمته وأهمية الإحاطة بطبيعة عصر النص المترجم وروح النص نفسه والقدرة على ضبط التوازن لحظة يكون المترجم داخل عملية الجذب بين اللغتين فحالَ انصياعه لروح واحدةٍ من اللغتين سيعمل على غبن اللغة الثانية ، ومن قضايا الترجمة المهمة ما يتعلق بالجانب الحضاري ، ذلك ان اللغة ، أية لغة ما هي الا وليدة حضارتها ولذلك تضعف اللغة بضعف حضارتها وتقوى وتهيمن بقوتها ، يضاف لذلك قضية أخرى هي أن معظم المناهج النقدية السارية في الثقافة العربية اليوم هي مناهج منقولة عن الغرب ، ومن الطبيعي أن تصحب هذه المناهج أجهزتها المصطلحية التي تشكل هيكليتها ، ولكل ذلك طبيعة تشكله وروحه التي تنتمي لحضارة مغايرة ، تأتي إلينا لتجري روحها في نصنا المغاير وما في هذه العملية من إرباك واستلاب حقيقيين يبذل الباحث الواعي أمامهما جهدا لإحلال نوع من التكيف المطلوب ، هذا فضلا عن أسباب أخرى تخص طبيعة الثقافة العربية ومؤسساتها وخطابها السياسي ، فلا يخفى أن الثقافة العربية جزء من حركة المجتمع العربي الذي يعيش حالة بائسة من التشرذم ، تعكس حالة ترجمية منقسمة على ذاتها هي الأخرى ومشوشة ،والدليل على ذلك انقسام الترجمة على مدارس عدة اتخذت لها مسميات أطلق عليها المدرسة العراقية والمدرسة الشامية ثم المدرسة المغاربية التي تترجم عن الفرنسية ، وهذا أدى الى الاختلاف في تحديد المصطلح الواحد وفي ترجمته حتى داخل المدرسة الواحدة ، مما يجعل الإرباك سمة واضحة في الأجهزة المصطلحية . ويؤكد الدكتور محمود الهاشمي في دراسة له بمجلة علامات ان ترجمة مصطلح مثل (poetics) وهو مصطلح شائع الاستعمال في النقد العربي اليوم يترجم في تونس بـ (الإنشائية) وفي المغرب بـ (الشعرية) وأحيانا بـ (الأدبية) والأصل في اليونانية (قرض الشعر) وحين يشار لكتاب ارسطو كان المصطلح يعني (النظرية الشعرية) وهو الآن يشير الى (النظرية الأدبية) ثم (النظرية الأدبية للسرد) او (نظرية السرد) او (أدبية السرد) وهكذا يتواصل التشويش في مصطلح واحد فكيف سيكون الأمر على مستوى اشمل ...؟ إن مجمل أسباب ما يحدث في الترجمة الى العربية ومنها يعود لغياب مؤسسة موحدة ترعى الترجمة في الوطن العربي سواء على مستوى وزارات الثقافة أم على مـستوى اتحاد الأدباء والكتاب العرب ، أم المجامع العلمية ، أم على مستوى المترجمين العرب أنفسهم ، ولذلك صارت الترجمة أكثر الأحيان ميكانيكية مشاعة لكل من عرف استعمال القواميس دون اهتمام دقيق بأهمية هذا الفعل ونتائجه ، وهذا خطر علمي ومعرفي فادح ، فالترجمة علم وفن ومعرفة سوسيولوجية وحضارية عميقة فضلا عن سرعة التطور الحضاري والانفجارات المعرفية الجارية في الغرب واختلاف الرؤيا والتوجهات التي تجرُّ معها تطورا سريعا في النظريات والمناهج وفي مصطلحاتها ، فهذا الانفجار يتطلب مواكبة مصطلحية تتغير باستمرار لحاجة المفاهيم المتطورة إلى تكثيف حالها في مصطلحات مما يزيد الطين بلة ، كونه يعمل على إرباك المصطلح وتداخله في بيئته الأصلية فكيف وهو يُترجم للغة أخرى .؟

إن اصطدام الآراء وتقلبات الرؤى وإرباك المصطلح ، وافتقارنا لمؤسسة نقدية معرفية عربية تخطط وتستشرف وتنظم وتوحد وتجمع جهد المترجمات والمترجمين العرب البارعين الذين صارت ترجماتهم مصادر مهمة في البحثين اللغوي والنقدي كجهد استاذنا الدكتور يوئيل عزيز والمبدعة العراقية مي مظفر ، واذا كانت لا تحضرني الا اسماء القلة منهم فلغياب مثل هذه المؤسسة العربية الجامعة . كل ذلك يجعلنا بحاجة ماسة إلى التوجه الجاد نحو تأسيس مشروع ثقافي نقدي ترجمي عربي لا ينبهر ويتبع ، بل يتأنى ويدرس واقعه ، ويستكشف حال الترجمة لدى الأمم الأخرى فتجارب الآخرين وخبراتهم تختصر لنا طرق الوصول للهدف حينما ندرك ميادين احتياج أمتنا المعرفية لنرد مصادرها الأصلية .

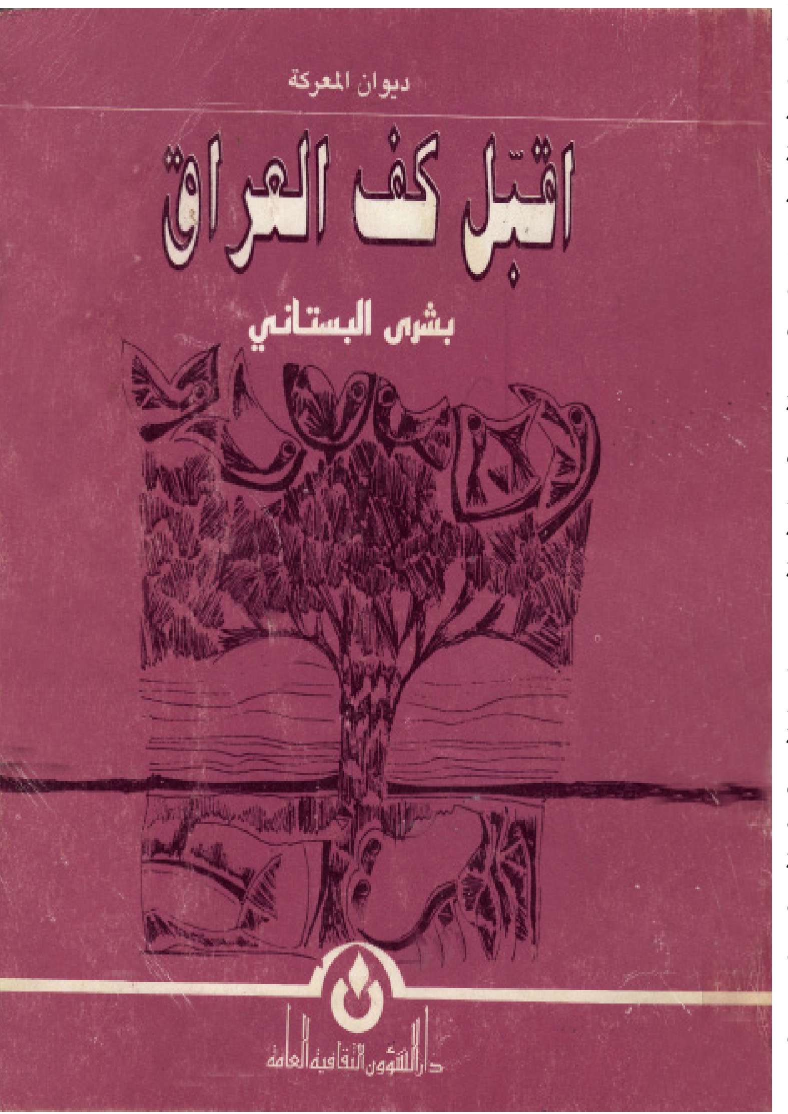




إن الترجمة من العربية واليها تعاني من إشكاليات جمة ، من الفقر المادي والعلمي والتنظيمي ، كما تعاني من هبوط شديد في نسبة ما يترجم إلى العربية ومنها ، وما تتم ترجمته يعاني من فقدان الدقة والتخطيط الستراتيجي المدروس والدارس لحاجتنا وحاجة ثقافتنا إبداعا ونقدا وعلما ومعارف . ولا ادل على بؤس حال الترجمة في الثقافة العربية مما عاناه مشروع (بروتا) الرائد من عقبات والذي أسسته الموسوعية العربية المبدعة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي عام ١٩٨٠ ، والذي حرصت فيه على نشر الثقافة العربية والتعريف بها في كل ارجاء العالم مؤكدة عبر مسيرتها ان الجهد المبذول ماديا ومعنويا في هذا المجال هو اقل بكثير مما تحتاجه رسالة حضارتنا العربية العظيمة ، وبالرغم مما قدمته من منجز بالغ الأهمية عبر أكثر من ثلاثين عاما إلا أن مشروعها لم ينل الدعم المادي والمعنوي الذي يستحق ، بالرغم مما قدم من خدمة جليلة للتراث العربي الحضاري في الماضي والحاضر معا ، ولو نال الدعم الذي يوازي هدفه لأحدث نقلة حضارية نوعية للثقافة العربية عالميا ، ومثله الآن مشاريع فتية تنمو بجهد عصامي سيزدهر لو نال الرعاية المادية الكافية كالمشروع الترجمي الذي تضطلع به مؤسسة السياب للطباعة والنشر والترجمة وأمثالها من المؤسسات المعرفية الفتية في الوطن العربي .

٢٠- التواصل الموجود بين الإبداع الشعري والنقدي عند بشرى البستاني ، هل ينطبق على طلبتك الدارسين لديك واغلبهم من الأدباء ؟ وهل أنت راضية عن الحصاد بعد كل هذا الجهد والعناء ..؟

ليس سهلا أن يجمع الإنسان بين أكثر من عمل تأملي وتأويلي جاد لأن ذلك يحتاج جهدا مضاعفا من التركيز، والتركيز من أصعب الفعاليات التي تمارسها خلايا المخ الإنساني ، لأنه يجري في أعلى مستويات التفكير وأدقها وأكثرها رهافة في الاشتغال ، لكن اشتباك الأسئلة الوجودية وشدة إلحاحها في الداخل هو الذي يدفع الإنسان الذي يعاني من تلك الاشتباكات للعمل على تنويع وسائل الاستجابة والمجابهة والمعالجات بحثا عن أجوبة ، وهذه الأجوبة لا تطفئ الأسئلة ، ، بل تسعى إلى إحداث نوع من التوازن الذي يخفف توترها ، لكن أسئلة جديدة ما تلبث أن تنهض من جديد لأن سؤال الذات في صيرورة دائمة ، يتواصل ويتغير ويتجدد ويتطور ، ولقد كانت تجربة الشعر والنقد والإشراف الأكاديمي من أصعب التجارب التي عشتها إرهاقا وتركيزا ومسؤولية لأنها تدور ما بين الفن والإنسان ، وهما أصعب الدوائر الحياتية إطلاقا ، وتلك كلها آليات ووسائل نبيلة لإحلال نوع من الانسجام الذاتي في الوقوف أمام الأسرار والمصير وعوامل الاغتراب واشتباك التناقضات التي تعد طبيعة تكوينية من طبائع الحياة وجاءت الحضارة المعاصرة بتطورها المعلوماتي الهائل لتزيد من حدة الاستلابات المتنوعة التي نعيشها ، لكني بالرغم من كل ذلك العناء كنت أبصر بعيني جمال نتائج تلك المثابرة وأناقتها ، وأعيش فرح تحققها على المستويات التي ذكرتها كافة ، ولذلك فأنا راضية كل الرضا عن حصاد تحقق في منجز بفضل الله سبحانه ، وسعيدة أني كنت مخلصة للمعرفة ، منطلقة من إيمان عميق بان العلم والمعارف النبيلة هي أسمى وسائل تطوير الإنسان وبناء الحياة ، صادقة مع نفسي ومع من عملت معهم ، نقية الهدف والمسعى في كل ما قدمت ، ومبتهجة أكثر أن أرى منهجي ساريا في سلوكيات كثير من طلبتي الذين ذكرتَهم وهم يتألقون في القيادات الأكاديمية والعلمية مبدعين وباحثين جادين ومثابرين داخل



العراق وخارجه ، وكثير منهم يجمع الشعري والنقدي وبعضهم التشكيلي والرياضي بمستويات إبداعية ، ولولا كثرتهم لذكرت أسماءهم وأسماءهن جميعا ، وكثير منهم أصدر أكثر من مدونة في النقد والشعر والقصة ، وأتمنى دوما لو كان نتاجهم متتابعا أكثر لكن ظروف حياتهم الشخصية والعائلية تختلف عن ظروفي المتفرغة كليا للعمل والمهيأة له بحكم الرعاية الشاملة التي تحيطني في الجانبين الأسري والعملي كليهما ، لكن أملي بهم موصول كونهم يمتلكون مواهب وإمكانيات حقيقية وثقتي كبيرة في تحقيقهم ما أصبو إليه فيهم وما أتمناه لهم من إنجاز .

**** ما بعد الحزن ، البحر يصطاد الضفاف ، أندلسيات لجروح العراق ، مخاطبات حواء ..عنوانات لدواوين الشاعرة بشرى البستاني .

قصص قصيرة

هواتف الليل

بشرى البستاني



قطرات من ماء السراب

محسن الخفاجي

الى ..
أرواح ٣١ شهيداً من مدن العراق وقراه اغتالتهم يد
ألأرهاب ألأمريكي, وهم عزل فذهبوا غدراً ، ودفنت
أحلامهم في الثلج حتى نهاية الحرب .
رماني الدهر بألأرزاء حتـــى
فؤادي في غشاء من نبـــال
فصرت اذا أصابتني سهـــام
تكسرت النصال على النصال.
(أبو الطيب المتنبي)

-١-

اذا وصلت الى بوكا (١) فتذكر إنك في الوادي المقدس . هنا تعذبت أرواح ، وتوقفت أعمار طوقها الغزاة بسيل رصاص متواصل وأعد الجنود رؤوسهم بأعواد الكافايين هنا امتلأت أجواف السجناء بالكوليسترول ، وقتل كثيرون برشقات رصاص غادر . عاشوا مع الذباب والفئران والعقارب والأفاعي من كل صنف . عرفوا اقسى درجات الحرارة ، تلك الدرجات التي تخلع الجلد ، وتفصله عن اللحم ، وحشروا في ليالي الضباب كما تحشر قطعان الأغنام . هناك جرت وقائع صراعات طائفية مميتة تحتاج هذه الرمال الى صلاة ، فأرواح كثيرة ازهقت هناك (٢) ومازالت تتعذب تحت سياط الزمن . لا تنسَ ذلك ان وصلت الى بوكا ذات يوم . تذكر اصدقاءك، ففي المحن تدوم الصداقات .





-٢-

في هذا المكان داخل الخيمة الكبيرة ، يجري حصر السجناء الذين حصلوا على زيارات عائلية منذ الفجر ، وقبل ان ينبلج نور الصباح ، ثم ينقلون الى محطة استراحة • بعدها يجري استدعاء بعضهم من أسماء الوجبة الأولى لمقابلة اهلهم وذويهم • يعودون ظهرا الى مخيماتهم منكسرين • ألأطفال يتركون ندوبا في اعماقهم •
البعض منهم ، من السجناء يحاول ان يوصل رسالة الى أهله ، لبيان ظروفه في المخيم • الجميع يكذبون لمساعدة عوائلهم على تحمل قسوة الأزمة •
قال لي سجين :
-انا لاأحب الموت هنا ، حتى لودخلت الجنة ، فأنا أكره أن أبقى لسنوات عديدة بين الثلج ، فلا تصل جثتي الى البيت فورا • ألا بعد موتي بسنوات • هذه جريمة •

-٣-

قالت المجندة :
- كم مضى عليك هنا ؟
قال السجين النحيف :
- ثلاث سنوات ، وربما اكثر • اهملت العد • انا هنا منذ بداية الحرب .
- كيف ترى السجن ؟
- من أي ناحية ؟
- المعاملة • الغذاء • الثياب • ألأمتعة والخ •
- كل ذلك غير مهم.لا حرية هنا ,وهذا هو المهم.

- ٤ -

حاول الجندي اثناء نوبة الحراسة ان يعيد اليمامة التي سقطت من أعلى مكان من عشها • جلبوا له سلما ، وحمل اليمامة معيدا اياها الى عشها ، لكنها ظلت تدور على نفسها في العش ، كانها تبحث عن نسمة • حتى اليمام المتوحش البري فطن الى الحاجة الى صباح حر طليق في وسط الرمال التي تسف هنا وهناك في اتجاهات معاكسة •
تراجـــع الجندي عن حمل اليمامة التي سقطت على الرمال ثانية ، واعادتها الى العش ، بعد ان ادرك انه لايقدر ان يعيدها كل مرة • اصابه الملل فعاد الى خيمته ، وأشعل سيجارته ، ومدد ساقيه ، كالنائم ، واخذ يتأمل خط الرمال الذي ينطبق على السماء • ذكره ذلك ببحيرات اوريغون (٣) فاحس بزفير يكوي جوفه •

-٥-

فرق الجنود المناشف بحرابهم ، وجعلوا منها حبالا • شدوا ايدي السجناء وعيونهم ، ووضعوا وجبة غداء في أيديهم ، وانطلقت السيارات شمالا • حتى وصلوا السجن فجرا ، غطوا رؤوسهم بأكياس سوداء اللون لكي لايروا شيئا •
صاح جندي اسود يضع حروف أسمه على صدره (بيست)(٤) قائلا بصوت صارخ وبعربية متكسرة •
-أخفض رأسك •
قال سجين لنفسه : سيأتي يوم لن تنخفض رؤوسنا فيه حتى لو ارغمنا على القتال وملاقاتهم وجها لوجه • فات اوان الخنوع •

-٦-

كان عبدو وهذا أسمه قد استدعي من السجن للعمل كمترجم ومسيطر• يحضر مع الجنود ليترجم اقوالهم ويحضر مع السجناء والمطلقي السراح ليسلمهم حاجياتهم، ويترجم مطاليبهم •
هو اتخذ هذا العمل كخلاص من محنته بمحض أرادته ، وانا رفضت ان اعمل لديهم

، وكنت اكتفي بكتابة طلبات السجناء حول محكوميتهم، واختفاء حاجياتهم.
حين كان يتحدث، وانا مغطى الرأس كنت أعرف انه هو. عبدو الذي رافقني من خيمة الى خيمة في بوكا .
قيل انه بنى عمارة في غرب بغداد ، وأشترى سيارة جديدة، وأن ألأرهابيين راقبوه ،وأصطادوه في كمين في طريق المطار الممتلىء بحفر احدثتها العبوات الناسفة .
قتلوه وقطعوا جثته . عاش خائفا، ومات خائفا. لم يمنع الدرع الذي كان يضعه على صدره من سقوطه ميتا بسبب جراحه الكثيرة والعميقة في الرأس والرقبة .

-٧-

حلمت إنني أركض في صحراء كلها رمال تطير كدوامات في الهواء الخانق ، وتحرق العيون ،ولاأصل الى مكان . الذئاب تلاحقني حتى في النوم. تنطفىء ألأحلام وتموت، من دون امل بالعثور على حل لاخلاص . الحلم يتحول الى كابوس .

-٨-

جاء المسؤول الحكومي لتفقد اوضاع السجناء . وصل الى احد المخيمات فتجمع السجناء قريبا منه قال :
- انا مسؤول عن اوضاع السجناء : الغذاء . الملابس . النوم . ألأستحمام . لاعلاقة لي بالتحقيقات والتهم ومدة ألأحتجاز .
قال سجين شاب مفتول العضلات :
- انا راعي غنم . أصيب أمريكيون في المدينة ، فجاءت طائراتهم الي وأنا اعزف على الناي ، ورموا علي شبكة ، كما لو كنت سمكة . وقبضوا عليّ وصادروا خرافي ، هل الخراف أسلحة دمار شامل ؟ وهل الناي قاذفة قنابل ؟
قال المسؤول ، وكأن ألأمر لايعنيه :
- انتظر نتائج التحقيقات . يحتاج ذلك الى وقت . أصبر وأنتظر.
قال السجين:
- ولماذا انتظر. انني لست سوى راعي غنم ابن راعي غنم . اعيدوا إليّ خرافي .
وأمسك بحذائه ورماه على وجه المسؤول الذي لم ينجح في تفادي الضربة ، وواصل صياحه .
- اللعنة عليكم أيها ألأنذال . ترون الحق ، وتديرون أعينكم عنه .

ـ ٩ـ

آه لوكنت أعرف مافعلت ، لوضعت خطة محكمة لقتلك، وفصلت رأسك عن جسمك. كنت أظن انك هدية السماء لي، ولم يخطر ببالي إنك مثل ألأفعى التي إغوت آدم ، والتي تسعى لتلدغني . بالغدرك . لم يخطر ببالي ذلك .
أستطيع أن اقتلك ألأن كما يدوس رجل بحذائه حشرة ضالة ، ولكنني لاأريد ان ألطخ يدي النظيفتين بدمك الملوّث القذر ، ولا يشرفني ان تكوني اما لأولادي لاأعرف كيف احتملت هذا الحقد، وكيف جمع جمالك قبحا لايصدق ، وتعايش مع كل تلك السنوات .
كنت أراك مثل لؤلؤة مكتملة تنام في صدفتها . كنت ألأمل الذي أقترب والملاذ ألأمن للروح الهائمة ، والنور الذي ينير النفق المظلم الذي عبرته .
أستطيع أن امحوك من الوجود، ويمكن أن ينفذ ذلك لي قاتل أجير في هذه الفوضى حيث تطحن الحرب ألأهلية بعجلتها الشرسة القاتل والبريء .





-١٠-

ورد اسمه في قائمة اطلاق السراح، لكنه فاجأ الجميع بقوله (انني لن اخرج من السجن ، مالم يعيدوا لي مالي وذهب الزوجة الذي سرقوه مع المترجم ٠
اعترض السجانون على قراره ورموه في قفص إنفرادي ٠
لكنه أصر قائلا :
- أنني لوخرجت خاوي الوفاض فسأكون قد فقدت كل شيء ٠ لايمكن قبول هذه ألأهانة، حتى لو أضطررت على ان أفجر نفسي بحزام ناسف في نقطة سيطرة ٠

-١١-

لا تبكِ ٠ لا تدر وجهك عن العاصفة ٠ دع الريح تلامس جبهتك وتهز بدنك ٠ لاتكن كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال ٠ دع رأسك طليقا وتذكر إنك رجل شجاع، وان هذه الكلاب ستغادر يوما ما ، وان لحمك المر سيضاعف جوعها لوفكرت بعضك ٠
لايمكن للشيطان ان يهزم الملاك ٠
انه يبقى خائفا من نهاية محتمة لهذه المعركة ٠

-١٢-

لم أر سجينا مثل أحمد
إدعى الجنون، ليهرب من التحقيقات ، ولكي يجيب على ألأسئلة بأسئلة أخرى ٠ ألقوا القبض عليه عند الحدود العراقية التركية، ومعه بندقية ونصف مليون دولار ٠ مثل دور مجنون ، واعتاد عليه، فلم يعد احد يعرف أهو مجنون أم عاقل ، فأرسلوه إلى بوكا مقيدا، ومعه كيس يغطي رأسه ٠
سألوه في اول تحقيق :
- لماذا يريد ان يعبر الحدود بدراجة هوائية ، وبندقية ، وثروة من الدولارات المسروقة؟
قال:
أنا أحب أغاني إبراهيم طاطلس (٥) وأردت أن أقيم له حفلة في بغداد يغني فيها أغانيه الجميلة ٠
لم يصدقوا ذلك ، وواصلوا سجنه أربع سنوات دون جدوى ، ثم اطلقوا سراحه ٠

-١٣-

الحسنة الوحيدة إن أمي ماتت منذ خمسة وعشرين عاما، لو كانت حية لتعذبت على صليب إمومتها، وعلى خسارتها بفقداني ٠ كأني أراها عصفورة إختطف الصبية صغارها، فظلت تحوم دون هدف ٠
موت امي المبكر يبعث السرور في قلبي لأنني لم أعذبها
اليس هذا غريبا ؟

-١٤-

قال المجند:
- خذ
ورمى الى غرفتي بقنينة ماء بارد، ثم ناولني قطعة حلوى ٠
اكلتها ، فرمى لي بسيجارة مارلبورو ٠ قال :
- انا معجب بك ٠
- ما السبب ؟
- انت الوحيد الذي ميز صوت راي تشارلز (٦)
- وكنت اسمع جاستون تمبرلك (٧) وأميزه أيضا ٠
- راهنت عليك ، وربحت الرهان اذ لم يصدقني احد في البداية٠
وفي اليوم التالي ، اثناء تصاعد الشغب ، رأيته يمسك بندقيته ويطلق النار عليّ ، وانا

احتمي من شراسته بالخيمة ٠

-١٥-

قالت الضابطة الشقراء :

- سأسافر الى ولاية البنوي، لأحضر زواج امي من عشيقها ٠-أبوك ؟ ماموقفه ؟

- انفصلا منذ عامين ٠ لم يعد أي منهما يهتم لمصير ألآخر ٠-أذا كان عمرك ألأن ٣٨ عاما فكم يكون عمر أمك ؟ هل هي ملائمة لكي تكون عروسا ؟

قالت بهدوء:

- الحب لايعرف القوانين ٠

أشارت لي بالتجوال معها ٠ تحدثت عن قرب اطلاق سراحنا ،وان هدوءنا في السجن سيسهم في اختصار الوقت ٠

- سيطلق سراحكم بعد ان تصلنا اشارة من واشنطن ٠

- لم اصدقها ٠

- كيف لي ان احترم كلمة امرأة لاتحترم اباها؟ لاأستطيع ذلك ٠

-١٦-

قال سجين لأخر يحاول ان يختبىء في الخيمة، بعد ان طارده الحارس حين رآه يكسر القضبان :

- أنتبه ربما يمسك بك ، ويضعك في السجن ٠

لم اسمع بتعليق ساخر كهذا:

- ربما يسجنوك في بوكا ٠

مهما كانت العقوبة فانها لن تكسر الروح ٠ يجري تسفيه القضية لتقبلها ٠

-١٧ -

قرأوا رقمي في الباب ، في قائمة الزيارات العائلية ٠

حلقت لحيتي ، وأرتديت ثيـابا نظيفة ، فسأستمع الى اخبار جديدة عن أهلي وأصدقائي ، ربما كانت فرحة أو حزينة لكنها ضرورية في الحالتين ٠

حين وصلت الى خيمة الأستقبال لم أر احدا ينتظرني ، وفوجئت بان الذي يزورني ليس سوى صديق كان سجينا معي قبل عام، وأراد ان يراني ويعبر عن صداقته العميقة ٠

صرخت به :

قطعت المسافة من بغداد الى البصرة ثم الى ام قصر ووصلت الى بوكا لتسجل زيارة ، ثم تعود الى بغداد ،وتعود لي في الموعد المحدد٠ اذا أردت ان تكون صديقا لي، فأذهب الى عائلتي ، واخبرهم اني أريد ان يحضر احدا ليقابلني، هذا ضروري جدا ٠ وألأن هذا هو العنوان ٠

وناولته ورقة كتب عليها رقم تلفون اهلي، ورقم الشارع الذي كنت أسكن فيه ٠

-١٨-

كان البدوي السجين الذي صادروا جمله واعتقلوه قد يئس تماما٠ رأيته ذات ظهيرة ينظر الى كلب يدخل في ألأسلاك الشائكة ويخرج منها ٠

تحسر وقال :

- أترى هذا الكلب؟ إنه أسعد مني ، اذ سيعود في المساء الى بيته ، حتى لوكان مزبلة ٠ أما أنا فسجين هنا بين بنادق هؤلاء الكلاب بعيدا عن أهلي ٠

وكلما ذهبت الى خيمة الزيارات واجهني الجمل وهو بارك والجنود من حوله يلتقطون صورا للذكرى ٠

-١٩-





في أول يوم لوصوله الى السجن أستطاع أنْ يرسل رسالة إلى أهله البعيدين طلب أن يجلبوا معهم مجنونا أثناء مقابلته وان يمنحوا أهله عشرة ملايين.
ألتقى أهله،وبسرعة تبادل ثيابه مع المجنون دون أن يراه احد . اعطى المجنون البدلة الصفراء ولبس ثياب المجنون، وخرج مع اهله . اعيد المجنون الى المخيم وظل يرقص مع السجناء .
اما السجين فقد هرب، وأكتفوا بنشر صورته في واجهة المخيم مع اعلان عن مكافأة لمن يدل عليه .
بعد اربعة ايام فقط ،اطلقوا سراح المجنون وأغلقوا ملف البدوي، لن يمكنهم القبض على بدوي في صحراء . الصحراء وطنه ألأبدي. ولا أحد يعرفها مثله .

-٢٠-

كان الجنود قد أقتحموا البيت واعتقلوا أباه المشلول بتهمة مقاومة قوات التحالف، والتخطيط لمهاجمتها رغم انه مشلول من جلطة دماغية، وقد فقد بصره تماما منذ أعوام .
رافقه ابنه الى السجن ، ومنه الى سجن آخر . كان يحمله على ظهره . صار لأبيه عينا وقدما، ورافقه في كل مكان. لم أر في حياتي وفاء اكثر من هذا. لولاه لمات ألأب في حسرته وسط خيمته الباكستانية ، ولا احد يقوده الى أي مكان .
حتى ألأن بعد مرور سنوات طويلة ، أفكر كيف يمكن لأعمى ان يخطط لمهاجمة قوات اكثر من ثلاثين بلدا . أي عملاق هذا؟!
ان كان هذا صحيحا فهو عبقري حتما، وبطل من طراز فريد . وان لم يكن ذلك صحيحا، فما ابشع هذا الظلم الذي لحقه ، وما اغبى هؤلاء الذين اعتقلوه .!

-٢١-

كانت الفتاة قد اقتادها البريطانيون الى بوكا، ووضعوها في سجن أنفرادي في الصحراء تحت شمس لاترحم .
في السادسة عشر من العمر . فتاة قروية من احدى قرى القرنة(٨)، متهمة بقتل اربعة جنود بريطانيين ، ولأن البريطانيين أحتلوا البصرة ، ولم يكن لديهم سجن فقد أودعوها للأمريكيين .
سبقتها شهرتها الى السجناء. لم نكن نتحدث ألا عن هذه الفتاة التي هزمت جيش ألأمبراطورية التي غربت شمسها، لكن من يتحدث عن نفسه بعنجهية يقال له (ماذا تكون بالقياس الى هذه الفتاة؟ هل قتلت أربعة جنود محتلين؟ بالطبع لا، فلاتصدع رؤوسنا ببطولات فارغة .)
كنا نراها حين نمر على السجون ألأنفرادية، ونمدح بطولاتها . نسمعها كلاما يشيد بها ويمنحها الصبر .
الفتاة الشجاعة رحلت بعد أشهر قليلة الى سجن إستحدثة البريطانيون في الشعيبة ، وانقطعت اخبارها عنا، لكن البريطانيين اطلقوا سراح سجنائهم جميعا ، وكانت هي احدى السجينات اللواتي تخلصن من شراك السجن، ورف جناحاها في سماء قريتها .
كائن صغير وباسل في محنة قلبت كل شيء ، رأسا على عقب .

-٢٢-

قال جو:
- هذه فرصة رائعة . انت كاتب وتجيد ألأنجليزية . هل يمكنك ان تهدي قصة لأبنتي بمناسبة عيد ميلادها السادس .
- مأأسمها ؟
- كاميرون .
- بدأت اكتب : (إلى كاميرون .. عيد ميلاد سعيد)





وكتبت أسمي ، وتحته عبارة موضحة : سجين عراقي لدى أبيك جو انهيت كتابة قصة ألأطفال ، وقرأتها لجو .
رأى الورقة وقال :
-هذه كتابة جميلة ، وهادفة ، كيف لم تخطء بكتابة أسم كاميرون .
قلت له :
- ان اسم كاميرون دياز(٩)هو الذي ذكرني بحروفه
- وكيف عرفت كتابة جو؟
- من فيلم(جو الجميل) (١٠) لابد انه استفزك .
شيء صغير وعميق .

-٢٣-

حين وصل الوزير (١١) ورايناه بثوبه الجميل بين حفنة من السجناء ، ولصوص، وقطاع طرق، وجنود. لم يكن شبيها بطلعته في شاشة التلفاز . كان برفقة اخوين له لحمايته . وهما يكبرانه في السن كما اوحت ملامحهما غير انهما لم يكونا متهمين بل مرافقين لأخيهما .
جلبوا سيارته من نوع بي أم دبليو وفي حقيبتها نصف مليون دولار . رأيت المجندات يتناوبن على تصوير انفسهن وهن يرمين باجسادهن على حزم الدولارات .
لو تاخر الجنود الذين قبضوا عليه قليلا لعبر الحدود الى البوكمال باتجاه دمشق . ولعاش بقية حياته في سعادة مع هذا المبلغ الضخم الذي ربما كان ميزانية وزارته لعام كامل .اطلق سراحه ، وصادروا أمواله . لم يبق في العراق يوما فقد نقلته سيارة الى حدود ألأردن، ومن هناك حصل على اللجوء بمساعدة المحتل.

-٢٤-

هل تذكر (فلايز كجر) او مايمكن ترجمته الى (صائد الذباب) شريط لامع ذهبي اللون بلون العسل النقي ، يلتف على هيئة دائرة، يعكس أي ضوء على سطحه، ويغري الذباب ليحط عليه ويلتصق به فيموت بفعل الزمن . نسمع طنين اجنحة الذباب، ومحاولاته الفاشلة بالخلاص . هل تذكر تلك المرة التي قلت لي فيها : اننا صرنا مثل ذباب يحط على صائد ذباب لا أمل بالخلاص منه ، ولا ينتظرنا سوى الموت .
ما أشبهنا بذباب عنيد، لايكف عن الطنين، ولا يموت لو احاطوه بكل صائدي الذباب .

-٢٥-

مرت أيام عصيبة لايمكن نسيانها .
يوم ارتفع فيه الضباب فلم يعد احد يرى راحة يده .
يوم أطلقوا فيه الرصاص المطاطي والمسيل للدموع على عيوننا .
يوم رمينا الصحون خارج المخيم وحطمنا أكواب الشاي .
يوم رمينا البدلات الصفر التي تشبه ثياب محكومين ينتظرون إعدامهم .
يوم بدء تشغيل الماء البارد جدا في صنابير السباحة.
يوم اخفاء الشفرات في الرمال .

-٢٦-

وصلت الى غرفتي، تمددت على ألأرض تنهدت بعمق . هذه هي اللحظة التي انتظرتها منذ مايقرب من اربع سنوات. سمعت اطلاق نار ابتهاجا بعودتي، رأيت قصابين يقطعون ذبيحتين بسكاكينهم . ما اشبهني بخروف مزقته السكاكين .
كم احتاج من ألأيام لأنسى كل ذلك ألألم ؟.





الهوامش

(١) بوكا : معتقل صحراوي بالقرب من ام قصر سمي بهذا ألأسم نسبة الى الضحية المكسيكية في برج التجارة الدولي عام ٢٠٠١ وضم اكثر من ثلاثين الف معتقل عراقي ٠

(٢) بلغ ضحايا المعتقل ٣١ ضحية لم يتم تسليم الجثث الى ألأهالي وابقيت في الثلج لحين انتهاء محكومياتها بما يخالف جميع القوانين والشرائع السماوية والوضعية ٠

(٣) اوريغون : ولاية امريكية في الشمال الغربي

(٤) بيست اسم منتشر بين السود منذ الستينات ومعناه (ألأفضل) وهو تقليد للملاكم محمد علي كلاي (أنا أفضل ألأفضل)

(٥) ابراهيم طاطلس : مغني تركي شهير من أشهر افلامه مع الممثلة هوليا افشار فلما بعنوان(ازرق ازرق) و(عائشة) برز في سبعينات القرن العشرين ٠

(٦) راي تشارلز : مغني امريكي أسود وأعمى من فلوريدا اشتهر بأغانيه الحزينة وتعاطي المخدرات ٠ بدأت شهرته في الخمسينات كعازف بيانو ٠ توفي في عام ٢٠٠٤ ظهر فيلم عن حياته ونال ألأوسكار من بطولة جيمي فوكس بدور راي تشارلز ٠

(٧) جاستون تمبرلك : مغني امريكي ابيض اشتهر بادائه ألأغاني الشعبية (الراب) ورقصة الهيب هوب ٠ له افلام كثيرة من اهمها ٨ ملم مع كيم باسنجر ٠

(٨) القرنة مدينة عراقية تابعة لمحافظة البصرة تقع عند التقاء نهري الفرات ودجلة ليكونا شط العرب ٠ توجد فيها شجرة النبي آدم (ع)٠

(٩) كاميرون دياز : ممثلة امريكية معاصرة ٠ اشهر افلامها(عصابات نيويورك)

(١٠) جو الجميل : فيلم كوميدي من بطولة شارون ستوت ٠

(١١) الوزير ميسر رجا شلاح وزير الصناعة التقيت به في خيمة في الناصرية ثم في بوكا وكذلك كان هناك سعدون حمادي رئيس وزراء سابق وسمير الشيخلي وزير الداخلية والتعليم العالي السابق ٠



أخطاء



ماجد الخياط

خطأ هنا ..... خطأ هناك

و ما يشغلني هذه اللحظة

خطأ في ذاتي

خطأ في أنتمائي

وكل ما أحتاجه

هو لون ابيضَ

يكشف عن حلمي

الذي أختطفه العابرون يوماً

....

قال الحكيم :

حينما خلق الله العالم

خلقه على شكل تفاحة ذهبية

كان ذاك هو الخطأ الأول

وحينما دحرجها اللاعبون بأقدامهم

قالوا :

هذه هي الكرة الأرضية

....

كل اخطائي

.... حقائقي

قالوا لي :

هذا ما تركوه لك

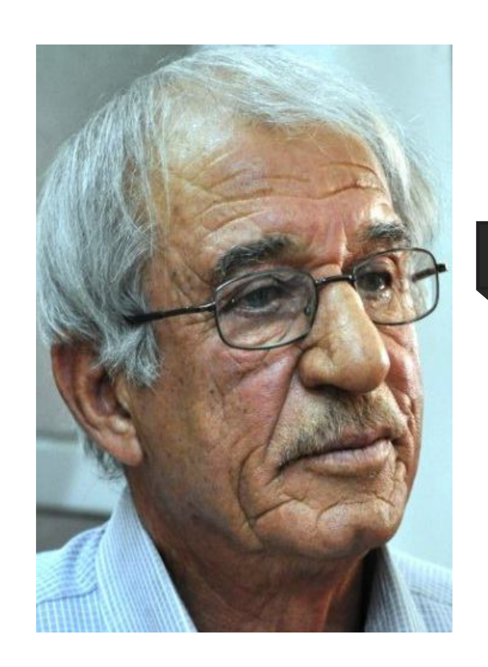
ارث يشوهني

لذا رحت أبحث

عن لعبة خطأي الأول







بئر القصة

فرج ياسين

نشرتُ حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمسُ مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصدورها الآن ، ولا بعد أيام أو اشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضا قاسياً وطريقاً شديد الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براقة قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسةً أيضاً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال .

سعيت إلى حرفةِ كتابة القصّة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبياً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطواتٍ مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفؤاد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرتُ ببناء مشغل خاص بي ، فوجدتُ إنني استطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكنٍ على نحو مُضجر وكئيب .

تصّور أن يكون لديك خزانُ ماء ، وثمة صنبور يزوده بالماء قطرة قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكُبه مرّة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نقراً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف آنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطراتٍ جديدة.

* * *

في عام ١٩٧٥ أدرت ظهري لبغداد ، مخلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنةٍ واحدةٍ كتبتُ قصتي الأولى (الصّرّة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نُشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مُدّة وجيزة ، فبدأتُ ... إذ إن ذلك كان مغريا على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرتْ لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأتُ في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقاص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد

نشرتُ حتى هذا اليوم مائة وقصتين ، ضمتها خمسُ مجموعات ، والمجموعة السادسة في طريقها إلى الاكتمال ، لكنني لا أبشر بصدورها الآن ، ولا بعد أيام أو اشهر فالاكتمال لدي يعني مخاضا قاسياً وطريقاً شديد الوعورة . فإذا كان إخراج مجموعة واجهات براقة قد استغرق خمسة أعوام ، ومجموعة رماد الأقاويل خمسة ً أيضا ً فإن هذه المجموعة الجديدة ، ذات العنوان الابتدائي ، المقترح ((بريد الأب)) أتمت الآن عامها العاشر ، وما زالت في طريقها إلى الاكتمال .

سعيت إلى حرفةِ كتابة القصّة وأنا في سن الثلاثين ، وعملت صبياً ناشطاً في ورشتها وعلى أيدي أسطواتٍ مهرة : تشيخوف وهمنغواي و بورشرت ويوسف إدريس وفؤاد التكرلي وآخرون . المشكلة أنني كنت حين أتعلم أنسى ماتعلمته ؛ لذلك فكرت ُ ببناء مشغل خاص بي ، فوجدت ُ إنني استطيع كتابة قصة قصيرة ، ولكن على نحو مُضجر وكئيب .

تصّور أن يكون لديك خزانُ ماء ، وثمة صنبور يزوده بالماء قطرةً قطرة حتى يمتلئ ، وإذا امتلأ فأنت تسكبه مرّة واحدة ، وبعد ذلك لا تعرف ماذا تفعل وفجأة ، بعد أشهر تسمع نقراً خفيفاً على القعر المعدني الفارغ ، فتعرف آنذاك أن الخزان أخذ يستقبل قطراتٍ جديدة.

* * *

في عام ١٩٧٥ أدرت ظهري لبغداد ، مخلفاً فيها اسماً شعرياً صغيراً ، لكنني وضعت الشعر في حقيبة السفر بين طيات ثيابي ، بعد سنةٍ واحدةٍ كتبتُ قصتي الأولى (الصّرّة) فأرسلتها بالبريد إلى صديقي غالب المطلبي قائلاً : كيف ترى هذه القصة ؟ لكنها نُشرت في مجلة الأديب المعاصر بعد مُدّة وجيزة ، فبدأتُ ... إذ إن ذلك كان مغريا على نحو لا سبيل إلى إنكاره ، وبعد أشهر نشرتْ لي مجلة ألف باء (قصة الحبل) و مجلة الإذاعة والتلفزيون قصة (الرجل) ، وقرأتُ في مجلة الطليعة الأدبية مقالاً بعنوان (شعراء في دائرة القصة) وكان اسمي من بين أولئك . وفي مقهى البرلمان في بغداد ، حظيت إحدى هذه القصص الثلاث بتعليق عابر ينطوي على شيء من الاعتراف من قبل الناقد والقاص والروائي العربي غالب هلسا .. كل ذلك جعلني أتفرغ لمحترفي وأعمل بجد ورغبة لافتة ، وما أن حل عام ١٩٨١ حتى صدرت مجموعتي الأولى (حوارٌ أخر).

لم أكن أعــــرف ما الذي يتعيّن على من ينشر كتاباً أن يفعله ، استلمت المكافأة الضئيلة ، وحملت نسخ الكتاب طائراً بها إلى تكريت ، وبدأت بتوزيعها عشوائياً بين معارفي وأصدقائي وأقربائي وزملاء العمل مفتوناً ومباهياً .... لا أذكر أنني أهديت نسخة إلى كاتب أو ناقد أو أي شخص أخر في بغداد أو غيرها . بعد سنين طوالٍ كنت أقدم الشكر لأحد النقاد العراقيين المهمّين لأنه كتب مقالاً عن إحدى قصصي القصيرة جدا ، فقال لي مع أنك (ما تستاهل) أن يكتب عنك ، لأنك لم تهد لي أبدا أياً من مجموعاتك القصصية .

* * *

أنا لم امكث في الوسط الأدبي في بغداد على نحو متصل سوى أربعة أعوام ، وكانت دائرة علاقاتي مؤلفة من زبائن خط المقاعد الأول ، المطل على شارع الرشيد ، في مقهى البرلمان ، أيام الجمعة فقط ، ومن بين هؤلاء ثَمَّ نخبةٌ ، من ثلاثة إلى أربعة أشخاص ، هم من كنت أخرج معهم إلى فضاءات ثقافية أخرى ، وحين عدت إلى تكريت كانت قائمة أصدقائي ومعارفي من الأدباء متواضعة جداً ، وهي مؤهلة للتضاؤل مع مرور الزمن ، لولا ظهور اسمي في مدد متباعدة على رأس قصة جديدة ، وحضوري مهرجان المربد الذي صار يعقد منذ أواخر الثمانينيات ، فضلاً عن بعض الإشارات التي تخص قصصي هنا وهناك . التعريف النهائي الذي صرت إليه ، يتلخص في كلمات : قاص يعيش بمنأى عن المشهد الثقافي ، ويعمل على مشروعه الشخصي ، صامتاً ومقلاً .

* * *

هنا في تكريت – حاضنتي الخالدة ، وحاضنة قصصي – تبلورتْ تجربتي الحزينة مع القراء ، إذ اقتنعتُ، منذ زمن طويل – بأنني حين أنشر قصة ، فأن هذا لا يعني أنني صرتٌ في منطقة القراءة ، ولأسباب أكثرها قسوةً ، هو يقيني بأن القرّاء غير موجدين ، وأقصد هنا القرّاء الحقيقيين ، أولئك الذين يفترض أن يهرعوا إلى تلقي النص ، وهم على وعي ودراية بأنه مكتوب لهم .

إن كتابة نص ما للجماعة ومن أجلها ، يحتم أن يكون مقبولاً منها ، فكيف إذا كانت الجماعة لا تَعْبأ. تخيل أن تقدم زهرة لامرأة تحبها وتفاجئ بقولها لك (ولماذا أتعبت نفسك؟) وأنت تدري أنها تفضل عليها شطيرة همبركر مثلاً.

حين كنتُ فتى في مرحلة الدراسة المتوسطة ، أولعت بقراءة الروايات والقصص ، وحين قرأت ثلاثية نجيب محفوظ ورواية الجريمة والعقاب وغيرها ، أصبحت انظر باستهجان وازورار إلى ساحات اللعب ووسائل التسلية الصبيانية ، وبما أن صوتي لا يمكن أن يسمع أبدا ، اكتفيت بالهمس لنفسي : عجباً كيف يحجم الآخرون عن تجربة الدخول في مملكة الفن السحرية . ومنذ ذلك الزمــن عرفت بأنني أقبع في زاوية إشكالية ، فما أفضله واعشقه لا يفضله الآخرون ولا يعشقونه.

لا أحد في مجتمعنا يقارب ُ بين الشخصيةِ الأدبية والشخصية الاجتماعية ، إذ عليك أن تظلَ فرداً غمراً محشوراً في لوحة السياقات اليومية العابرة ، وهذه هي صورتك المعترف بها . أما إذا أقحمت ـ صورتك الأدبية في هذه اللوحة فأنك سوف تكون مُغرِّداً خارجِ السرب. المكافأة الوحيدة التي يحصل عليها الأديب عندنا نابعة من إدراكه بأن قراءهُ هم شركاؤه ، أقصد الأدباء أنفسهم .

قرأت مرةً أن الروائي البرازيلي جورج أمادو كان حين



يمشي في الشارع ، يقف البقالون والجزارون والمنظفون وسائقو المركبات والمشاة لتحيته ، وقرأت أن أيليا اهرنبرغ الروائي الروسي ، روى بأن أمه أيقظته ذات صباح من النوم لتقول له باكية إن ذلك الشـخص الذي كتب قصة (فانكا) قد مات ، وتقصد تشيخوف . وأنا على مدى عمر كامل من التدريس في الصفوف العليا في المدارس الثانوية أو في الجامعة ، أولعت بسؤال أطرحه على الطلبة والطالبات في بداية كل عام دراسي وهو : هل تعرفون هؤلاء : عبد الملك نوري ، محمود جنداري ، سامي مهدي ، أحمد خلف، خالد علي مصطفى ، سعدي يوسف ، حسب الشيخ جعفر ، مهدي عيسى الصقر، وأسماء أخرى ، وما من مجيب ، لذلك لم أجرؤ على القول هل تعرفون أن (داعيكم) كاتب قصة .

أنني أتحدث عن المتلقي القياسي الواقعي ، وليس عن المتـلقي الضمني الذي تحدّر من البؤر الثقافية التي تحدّرت منها ، وكذلك فأنا لا أقصد النقاد والأكاديميين بمساطرهم وجلجلة مصطلحاتهم .

* * *

قلت إن تكريت حاضنتي وحاضنة قصصي ، ومن أراد أن يطل على سيرتي الذاتية والأدبية ، يتعيّن عليه أن يضع في حسابه أن تكريت ليست شيئاً من دون نهرها . ولا أقصد دجلة العظيم المرسوم في الخرائط ، والمصعّد من أبراج التاريخ أو الموصوف في قصائد الشعراء أو المعّرف بجدواه الاقتصادية بوصفه شريان حياة ، بل دجلة المُخلّق في ذاكرة أجيال وأجيال بوصفه أباً وذراعاً وبيتاً ومرضعةً ومعلماً ، فمنذ نهاية الثمانينيات أصبح الاقتراب منهُ محرماً ، فغضبت تكريت وشدت رحالها متجهةً شمالاً وغرباً ، أنا مثلاً ابتعدت عن بيتي القديم أكثر من ألفي متر ، ومع كرّ السنين أخذت أحيل النهر على الذاكرة ، هكذا غدا نهري الخاص مكاناً مفقوداً فنشأت أسطورته في قصصي ، إذ خلّقتُ منه شخصية مكانية تستعاد بحس تراجيدي . إن من أراد أن يقرأ قصصي النهرية فانه سوف يكتشف أن قصةَ الصّرة تتحدث عن رجل يقدّس النهر لذلك يحمل أمه العجوز العمياء ويخطر بها فوق الجسر المشيّد حديثاً ، أراد أن يريها كيف إنهم البسوه قبعة فأصبح أكثر جمالاً ، وفي قصة غدا في الصدى يُري الأب ولده من خلال أسيجة المنع نخلتهم الباقية في البيت القديم ، ثم يأخذه إلى النهر لكي يطهّره من درن النسيان ، وفي قصة ليلة صيد ، يذهب عجوزان إلى النهر ويحاولان صيد السمكة الذهبية الموعودة ، ولكنهما لا يحظيان بها . وهي مرادفة رمزياً لمدينة الطفولة والشباب والأيام النظيفة . أما في قصة (طغراء المدينة) وهي آخر قصصي ، فأن المدينة التي أدارت ظهرها للنهر تحضر عبر جسد فتاة ، ظلت تتناسخ في صبايا المدينة منذ العهود الغابرة وحتى اليوم ، وهي تحمل علامةً على خديها ، رسمت بقطعة غرينية جافة ، هي من عطايا النهر أيضاً، وليس ذلك كل شيء ...





المرواتي وفن التسريد

د. عمار أحمد

قبل الحديث عن تسريد المرواة، أرى الحديث عن السرد بعامة ضروريا؛ والسبب جلي هو اقتران العتبة الجديدة بوصفها موجها قرائيا خاصا ومنقطعا بمضاف إليه، فهذا المسند (نحويا) نكرة تعرف بمضاف إليه، لا يطابقه في الذاكرة منجز نصي أو صورة.
أرى السرد منجزا لغويا ينتظم انتظاما تحدده خصوصية المؤلف بوصفه ذاتا مستقلة تتسم بأسلوب ما، ثم ما يلبث أن يتبناه راو ــ هو ذات متشكلة من وعي المؤلف الذاتي الخاص ووعي موضوعي، هو ذاك الوعي الجمعي، شكلا ومفاهيم ودلالات؛ ليقدم به حكاية تتشكل على وفق سياقات فنية لتتحول إلى قصة، وأقول قصة ؛ لأن هذا المصطلح هو الإطار الأشمل لنصوص وخطابات تتموضع أجناسا عديدة هي المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، و ق. ق. ج، وأصلها كلها الحكاية من حيث هي النشاط السردي الأول للذاكرة الجمعية.
إن هذه الأجناس جميعا ظلت عبر تاريخها متمسكة بدلالة القص الأولى (الإخبار) ونلاحظ أن القص في العربية هو الحديث بأخبار الأولين، والوقائع التاريخية والأحداث الأولى، بأيامها وأعلامها(الآية القرآنية: نحن نقص عليك أحسن القصص) والحال نفسه في الإنجليزية، HISTORY، فحذف الحرفين الأولين يحول المفردة إلى قصة (STORY) وفي كل مراحل هذا الفن كان الفرق بين منجز ومنجز محصورا في التميز، وفي التلاعب بأسماء الشخصيات، وعددها، وطبيعة الأحداث، وظلت بنية الزمن محددا مهما لطبيعة الجنس.
إن اللغة التي كتبت بها الأعمال القصصية كانت حاملا فقط، لأنها ظلت أسيرة الاعتقاد بأن اللغة محكومة بوظيفة نسج العلاقات بين الشخصيات، وما دورها إلا تقديم الأمكنة المنعكسة من الواقع الخارجي، بما يحقق الإيهام بأن الواقع النصي مماثل للواقع المنعكس عنه، فضلا عن أن الأحداث التاريخية الكبيرة، كانت توظف للغرض نفسه، لاستكمال حياة نصية موازية، تستطيع القصة بها تقديم رؤيتها للواقع، محللة تحليلا نفسيا واجتماعيا، وسياسيا.
لقد تعددت بدايات تلك النصوص، واختلفت طرائق بناء أزمنتها، إلا أنها ظلت تستند إلى الاستهلال، وهذا ما انعكس على كل الأعمال الدرامية التي استندت إليها؛ لأن في الاستهلال تهيئة، تستدرج القارئ العام المتواطئ معها، فهي تكتب له، ونجاحها من رضاه وتواصله، بغض النظر عن مستواه الثقافي؛ بعبارة أخرى كانت الأعمال القصصية، متواطئة مع القارئ الخامل على نحو ما، ولكن الكارثة الأكبر هي عزوف هذا القارئ نفسه عن القراءة كلها، فهي فاشلة في التواصل مع الساعين إلى الاختلاف أصلا، وعافها المتواطئ الذي تستهدفه، وتسعى إليه، فظل حتى السؤال القديم (ماذا تكتب؟) عائما لغياب فعل القراءة نفسه، وصار غريبا




جدا السؤال الجديد (كيف تكتب؟)
إن الكتابة على نحو عام، صارت تعاني من الغربة بحكم التقدم المواصلاتي الخرافي الذي أدى من ضمن ما أدى إلى هيمنة الصورة هيمنة لا سابق لها على مر تاريخ البشر، فضلا على تسهيل الإعلام بتنوع أسباب النجومية وفضاءاتها، فصارت كرة القدم مثلا محط أنظار الأجيال، ومحج تطلعاتهم؛ لأننا إذا آمنا أن السرد حاضر في تفاصيل الحياة كلها، فسنرى أن الجملة التكتيكية التي يؤديها نجوم الكرة البارزون صارت تنافس الكثير من الأبيات الشعرية الفذة، لأن القراءة والسماع تنحيا لحساب المشاهدة، بعد هذا الإيجاز الشديد أقول: أما آن الأوان للسرد بوصفه فعلا عظيما في الحياة، أن يسعى لإيجاد فضاءات وطرائق كتابة تعيد له موقع الصدارة وتعفيه من المقارنة بما حوله من آليات إرسال؟ إن هذا السعي متأت من قناعة هي أن تطور أي فن من فنون الإرسال، ما كان ليلغي الفنون التي سبقته، والحال منطبق على التطورات كافة، ونأخذ مثلا آليات الانتقال والاتصال، لقد وصلت تقنيات السيارات والطائرات إلى مستويات ما كان ليصل الإنسان إلى تخيلها مهما بلغت مخيلته من الجموح، لكن الدراجة الهوائية ظلت مهمة، وتطورت وسائل الإرسال الإعلامي والفني حتى صرنا نشاهد ما يجري في أي بقعة من التي كانت تسمى المعمورة مشاهدة حية، ولكن الراديو ظل مهما، أسوق هذه الأمثلة لأقول:
إن تنوع طرائق الإرسال التي استلزمت تنوعا في طرائق الاستلام (التلقي) تدفع بي إلى البحث عن منطقة أخرى للكتابة السردية، تعيد لها أهميتها وخصوصيتها، وتبقيها في منطقة الكتابة، والسبب هو أن فن الدراما التلفزيونية الآن، وقبله السينما سحبا الأهمية إرسالا وتلقيا من القصص والروايات، ونجحا في أن يستقطبا ملايين المشاهدين في مدة قصيرة، ما كانت الرواية أو القصة لتستطيع استقطاب قراء مماثلين، فالمطبوع مهما بلغ عدد نسخه، لا يتجاوز رقما محدودا، وكلنا نعرف أن عدد القراء في تناقص، متنحيا لحساب عدد المشاهدين ، وهذا أمر طبيعي جدا؛ لأن استلام الصورة أسهل، وفي كثير من الأحيان أبلغ، وأكثر فنية بحكم التطور التقني، وأكثر إدهاشا، وإذا انبرى من يقول : ولكن الأساس رواية، وقصة، سأقول ولكنها لم تعد مكتفية بذاتها، صارت الرواية، والقصة تحتاج إلى وسيط فني هو فن آخر، والأصح فنون أخرى وعدد كبير من الفنانين، والفنيين، لتستطيع تقديم نفسها، وصار المخرجون والممثلون بصدارة المشتركين شركاء، وأصحاب اليد الطولى في الإيصال، ما أسهم إسهاما كبيرا في سيطرة الخمول والتراخي؛ لأن الصورة _ مع الاعتراف بأهميتها _ معطلة للتخييل، ومع هذا كله وقعت الأعمال الروائية والقصصية تحت طائلة النقصان، لأن تحولها إلى فلم سينمائي أو مسلسل درامي، يستلزم نجاحا جديدا للمحولين منطلقه الأساس تقديم رؤية جديدة يحملها المخرج، وقبله السيناريست، فضلا على الفريق الفني باختصاصاته كافة.
إنني أرى أن السبب الخفي الذي لم يتطرق له أحد في انتشار الرواية، وبعدها القصة القصيرة، فضلا عن الأسباب الأخرى جميعها، هو عدم اكتفاء المسرحية بوصفها نصا مكتوبا، بنفسها، إن حاجتها لمكان العرض والممثلين.. و..و.. الخ، دفع بمهارات حكائية أخرى إلى أمام، فكانت الرواية، سليلة الملحمة كما هو معروف، جديرة باستقطاب الاهتمام، وجاءت أسباب أخرى بحكم حركية الحياة وتقدمها، لتجعل للقصة القصيرة مكانة أخرى..لقد كانا آنذاك السينما والدراما والمسرحية، ولا سيما بعد مسرحة القص، وتنحي الراوي العليم، وهيمنة الحوار. وهاهو التاريخ الأدبي يعيد نفسه، ولكن على نحو تكنولوجي، اتصالاتي، إعلامي ليجعل من القص - رواية وقصة قصيرة - غير مكتف كما قلنا، فصارت الحاجة لاكتفاء الحكي الفني ضرورة .
من هذه القناعة كان لابد من البحث عن (تسريد) يبقي النص الأدبي الحكائي المكتوب، باكتفائه، وقيمته بوصفه أدبا خالصا. لا يتجرأ المخرج عليه، ولا يتنفس الممثل فيه الصعداء؛ لأنه فضاء عصي على الذوبان في الفنون المرئية والمسموعة. وهذا يتطلب طرائق أداء تنحرف كليا بالبنية الكلية للقص التقليدي، وتجترح أساليب تنأى بالـ (مُسَرّد) عن الوقوع في دائرة التشابه، والتماثل مع الأفعال السردية المعروفة. إن المسعى هذا لا يبحث عن التميّز، فهذا مسعى مشترك، وهو تحصيل حاصل لكل من يمتلك الاستعداد الفطري للكتابة، ويختارها طريقة وجود، ورسالة حياة، فيعزز حضوره بالثقافة والاطلاع، واختزان التجارب الذاتية والموضوعية. إن هذا المسعى يطرق أبواب التفرد، ليفتح الفضاء على اتساعه أما الكتابة السردية القادمة التي ستعيد للحكي الفني استقلاليته، ليعود خارج متناول الخاملين.

* * *

إن فعل التسريد لا يرى في المخزون الذاكراتي وإعمال المخيلة فيه، متكأ نهائيا، ولا يعنى بإعادة رصف العلاقات بما يمليه البناء الحكائي المتسق مع المألوف عند المتلقين، فالعملية في فعل التسريد عكس ما يجري في فعل السرد العام، لأن متكأها الأول سيكون المخيلة، التي تنتزع من الذاكرة ما تشاء لتنقله إلى الفضاء الجديد، حتى أنه يبدو منقطعا عن تاريخه، وهذا بالتأكيد يتطلب كلاما يعنى عناية فائقة بالاغتراب عن اللغة، كلاما يجنح صوب اكتفائه، وهذا يعني أول ما يعني الابتعاد عن جهوزية الصياغة، والنأي التام عن التطابق مع الواقع الخارجي، ففي التسريد لا أثر للمرآة العاكسة، ولا حاجة للمرآة.

* * *

لقد بتُّ مقتنعا تماما بضرورة أن ينصب التسريد المرواتي على الانتقال بالتافه، والهامشي إلى المتن، ليخلق منهما مادة تنهض بالموضوعات، وهكذا تكون العملية معكوسة مرة أخرى

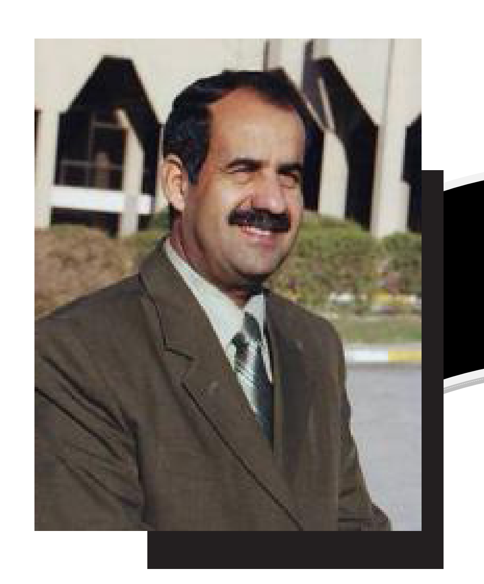
فالدور الآن للنشاط الرائي، الذي يسعى للارتقاء بالمهمل إلى منطقة الاهتمام، إن النشاط الحقيقي هو تحويل المألوف إلى مثير لجاذبية تلقي المقروء، ولا قيمة للاهتمام بالعظيم؛ لأنه مكتف بعظمته، ومتجل واللغة خائنة والحال هذه مهما بلغت من الأمانة، بعبارة أخرى إذا كان السرد كينونة حاضرة بالقوة، بحكم الهيمنة المتأتية من القدم، والتجذر في التاريخ الحكائي الطويل، فإن التسريد حضور بالفعل، إنه النشاط الشخصي، للحكّاء الذي يجب أن يتجاوز نشاط الحاكي (الراوي) الذي تجاوز بدوره الحكواتي، فإذا كان الحاكي (الراوي) تجاوز الحكواتي بانتقال الحكاية إلى القصة، فإن الحكاء(المرواتي) عليه أن يتجاوز الحاكي (الراوي) إلى فضاء المرواة* يتجاوزه بمهمة أولى هي توتير المنتزعات، ونقلها إلى تلك المنطقة التي تمنحها خصيصة من خصيصات الشعر، وتجريدا يقترب حد التماهي مع الموسيقا.

إن تذويب السردي بالشعري ليس منحى جديدا بحد ذاته، فهو ظاهرة وصل بها أدونيس إلى مراتب عالية، وذهب بها محمد الماغوط (البدوي الأحمر)، إلى ما النثر يشبهه، واتفاقنا معه، أو اختلافنا ليس مقامه الآن، وكان لمحمود درويش خصوصية تشير لتفرده بها، وأنا أرى أن (لماذا تركت الحصان وحيدا) يمثل أقصى ذروة صهر السردي(السيرذاتي) في الشعري، ولم يكن (أثر الفراشة) بأقل شأنا في هذا الصدد، لأن الفضاء الكرافيكي عزز شكل المسرود هذا، وخرج درويش بأكثر نصوص (أثر الفراشة) -عن قصد- من تفعيلته التلقائية، وصرنا نقرأ في أكثر صفحاته ما يبدو للوهلة الأولى مقالا نثريا يذكرنا بـ (يوميات الحزن) العادي من دون أن يكرره طبعا، فضلا على الإضافات الفنية النوعية عليه.

إنني أعي تماما الفرق الشاسع بين توظيف العناصر القصصية في الشعر، وتوظيف السرد، والكلام هنا يطول كثيرا، فتوظيف العناصر قديم قدم الشعر العربي؛ لأننا نراه دون جهد، أو إمعان نظر منذ امرئ القيس إلى اليوم، ولكن توظيف السرد بعد جمالي حديث أملته التنظيرات العلمية الدقيقة الحديثة، والدراسات المعمقة. لقد صارت مهمة المرواة معكوسة من حيث تذويب الشعري بالسردي، ونقلهما بفعل التسريد إلى كلام يشير إليها بوصفها فضاء حكائيا مسرّدا، لم يعد الإخبار فيها الهدف الأكبر، ولم تعد المعالجات النفسية والاجتماعية، والسياسية، موضوعاته المهيمنة؛ لأن الهيمنة الأولى صارت للاشتغال الشخصي على الشخصي من الأحداث والمواقف والتاريخ، وكيفية الانتقال بها إلى أن تكون موضوعا من الموضوعات الكبرى البديلة، فصار الاستبدال واجبا؛ لأن كل شخص منا صار تاريخا يجب الاهتمام به، وإضافة - شكلا ونوعا - للمعاناة البشرية، لا تقل ضراوة عن المعاناة الإنسانية التي عني بها الأدب العالمي على مر العصور. فالقيمة الحقيقية للإبداع تكمن بكيفية تحويل التافه من المواقف، والذكريات والمشاهدات اليومية إلى محط اهتمام بالاشتغال الفني الذي تؤازره ثقافة أكاديمية وعامة ، وتنوع اهتمامات، وتفكير دائم بكيفية الكتابة طبعا، والمهارة والبراعة، تكمنان – لتحقيق هذه الخصوصية - بمنح ما سبق طاقة، تصل به إلى أن يكون بديلا جديرا بطرح أزمة إنسانية، أو أزمات، على وفق تشكل يهمش المتن الحكائي لحساب المبنى، ويفتح الكلام لتدفق التسريد على مستوى واحد، ابتداء بالجملة الأولى وانتهاء بالأخيرة، لا أن يكون منبتا، وطارئا، يعود بعده الراوي إلى سياقاته الإخبارية، واهتمامه بالنسج الدرامي الذي يصل بالرسالة (الرواية) أو (القصة القصيرة) إلى نهاياتها المفتوحة أو المغلقة. وجدير بي أن أذكر هنا أن هناك أعمالا سردية، سعت للنأي بلغتها عن لغة القص التقليدية، ولكن شغلها الشعري اقتصر على الانحراف بالوصف، تلك التقنية السردية الموازية للحوار، وعلى اعطاء الراوي حرية الانطلاق بالتعبير بلغة إنشائية تغلب عليها التشبيهات والمجازات، ولم نعدمها في الحوارين الخارجي والداخلي، مع أنهما كانا في وظيفتهما الوصفية أيضا، ولكن ذلك كله ظل في مدار معمار الرواية أو القصة القصيرة، إذ إن المتن الحكائي واضح، ومجمل العلاقات البنائية متمظهرة على وفق سياق التطور الدرامي، وغادة السمان وأحلام مستغانمي (كوابيس بيروت) و(فوضى الحواس) أمثولتان، ولا أريد أن يفهم من كلامي أني انتقص من قدرتيهما العظيمتين في منجزيهما السرديين..

لقد صار الهدف الكبير إيجاد فضاءات كلامية تخرج بقوة على القائم والمنجز، فلا قداسة لجنس أدبي، والركون لسطوته بوصفه تابو منيعا لا تجاوز لحدوده، نوع من التضامن مع الكل بحكم الخنوع لفكرة القطيع، وإيمانا على نحو ما بمقولة (حشر مع الناس عيد؟) فالذين ابتكروا الأجناس بشر، ولكن القبول الذي حظيت به هذه الأجناس، والتقادم الذي رسخها، جعلا التمرد عليها والرغبة بتجاوز سطوتها بنظر الكثيرين كفرا أدبيا، وضربا من الجنون، أو رغبة باللعب للعب فحسب. لقد صار وجوب اقتحام هذا التابو** الذي حول المثلث إلى مربع!! سلوكا أدبيا ساعيا إلى الحرية تمليه طبيعة الانفتاح الذي أملته الحياة الحديثة، والثورة والحال هذه استجابة، وهكذا تشترك الاستجابة ثانيا مع الاجتراح أولا، لتستكمل مشهد المقامرة الكتابة الواعية، بعد أن كانت الرغبة الأولى الفطرية النابعة من طبيعة التكوين النفسي والاجتماعي رغبة ملحة في المغادرة، فكل الأسرى يسكنون في أقفاص، إلا نحن .. أسرى تسكننا الأقفاص !!





ماتبقى من الحزن

جمال نوري

اذا كان فن القصة القصيرة احد اهمِ واخطر الفنون السردية المعروفة في مجال الابداع السردي وهو يعد ايضاً اول نوع سردي فني معروف فان الرواية تعد فناً حديثاً قياسا بالقصة رغم تداولها وانتشارها الذي استحوذ بالنتيجة على اهتمام النقاد وانصرافهم الى هذا اللون السردي الحديث متناسين اهمية القصة القصيرة وكتابها الذين رابطوا وراهنوا على هذا الجنس الادبي المتقدم بتقاناته واساليبه وكشوفاته ولكن النقد انصرف بعيداً عدا بعض المقتربات النقدية التي شملت القصة باهتمامها وقراءتها وتحليلها ، لقد بقيت على طول رحلتي التي تجاوزت الثلاث عقود مخلصا لفن القصة القصيرة ولم اغامر في خوض معترك الرواية لا لشيء الا لشعوري بأنني لن استطيع ان اقدم او اضيف شيئاً جديداً الى الخطاب الروائي وآثرت لذلك المكوث في مساحة البوح التي لا تتعدى افق القصة القصيرة التي وجدت في رحابها افاقا واسعة استطعت من خلالها ان اصور واستقرأ ، وانقب ، وابحث ، واتمثل ، واستشرف واحرض واتحدى ، واناور ، وان اتعامل مع الواقعة القصصية بكل ملابساتها وتشفيراتها متسلحاً بالاساليب الجديدة والتقانات الفنية التي ترتقي بهذا الفن وتوصله الى مراتب الابداع وتستحوذ بالنتيجة على اهتمام المتلقي في آليات التعامل مع الشكل والمضمون لقد وصف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد اهتماماتي وعوالمي التي ادور في فلكها قائلا ((تمتاز قصص جمال نوري بأهتمامها النوعي بالتفاصيل وحساسية الحياة اليومية عبر الاحتفاء بعناصر القصة التقليدية المعروفة بمسارها القائم على حضور العناصر وفي مقدمتها الحكاية ، اذ تستأثر قصصه كثيراً بعنصر الحكاية التي تعد لدى الكثير من القصاصين زينة القصة وجوهرتها فعلى الرغم من كل اساليب التحديث والتجديد التي حظيت بها القصة القصيرة في السنوات الاخيرة الا ان الحكاية ظلت عنصراً مغريا وفعالا لتحقيق اكبر قدر من التداولية لفن القصة في مجتمع التلقي))





لقد كانت مجموعتي القصصية الاولى (الجدران) والتي صدرت عن دار الارشاد للطباعة في بغداد عام ١٩٨٥ وبالاشتراك مع القاصة لمياء الالوسي تمثل البدايات التي تأثرت بها بمد القصة الستينية التجريبية التي انفتحت على معطيات الخطاب الوجودي وبقية الايدلوجيات التي حركت الركود وفعلت دور القصة التي انفتحت على افاق فنية جديدة على يد التكرلي وعبد الملك نوري وكانت الفترة بكل ملابساتها وتغيراتها كفيلة بتوفير فرص جديدة لحراك ثقافي متجدد ينشد الوصول الى خطاب قصصي متطور يتفاعل ويتداخل ويتلاقح مع كل المعطيات التي ساهمت بشكل أوبأخر في ترسيخ منطلقات فنية تميزت بها القصة وانفردت في مرحلة الستينات وما بعدها اقول كان لهذا المد اثره الفاعل على جيل السبعينات وكذلك جيلنا الثمانيني الذي فتح عيونه على حرب ضروس احرقت الاخضر واليابس وتركت بصماتها وجراحها على نصوصنا التي رصدت ونقبت في المتغيرات والافرازات التي خلفتها تلك الحروب المتواترة على شخصية الانسان العراقي وبنية العائلة العراقية وهي تواجه التحديات في صراعها مع الحياة والحرب والموت .

اعترف ان البدايات ، لابد ان تنطوي على العديد من المثالب ومواطن الضعف الا ان التجربة المقترنة بوسائل تطوير الوعي وتأهيل الموهبة بالشكل الذي يتسع لاحتواء الواقع بمخيلة مبدعة ورؤيا منفتحة تنشد الوصول الى نص قصصي يستلهم ويستقرئ او يبحث عن تقانات فنية جديدة تسمو الى الاشتغال على مستويات سردية متقدمة هو الهاجس الذي يشغلني قاصا على مر الوقت وانا اكرس وقتي لاصدار مجموعتي الثانية (ظلالٍ نائية) عام ١٩٩٦ التي تناولت موضوعة الحرب واقعاً كارثياً ترك ندوبه وجراحه النازفة في شخصياتي التي تعاملت مع الحياة والحرب بسمو انساني شفيف رغم الخسائر التي لحقت بها وبحيواتها المتواصلة مع وتيرة الحياة المرتبكة ابان الحروب ... لقد قتلت الحرب في ذواتنا الرغبة الحقيقية في مواصلة الحياة المفعمة بالحب والنبض الانساني المرهف ... لقد كان معظم ابطالي خاسرين وهم يفقدون دفاعاتهم الواحدة تلو الاخرى ازاء خسائرهم المتعددة في واقع اشكالي لا يبشر ببصيص امل يفضي الى الخلاص ، واذا ما تناولت في قصصي مختلف الشخصيات التي تعيش ازماتها ولحظاتها الحرجة في موقف حياتي خاص فانني اتقصى البواعث السايكلوجية والمؤثرات النفسية المحيطة وتأثيرها على حركة الشخوص وتعاطيها مع الحدث عبر تفعيل الحس الواقعي المستمد من تجربة الواقع المزدحم بالتجارب الصعبة .. بعد ذلك اصدرت مجموعتين قصصيتين هما (افق اخر) عام ٢٠٠١ و (غورنيكا عراقية) في ٢٠١٠ كرستهما لكتابة القصة القصيرة جداً والتي انشغلت بها منذ بداية التسعينات حيث يرى النقاد بأنها – اي القصة قصيرة جدا هيٍ اخر مصطلح في شبكة مصطلحات القصة وقد اخذ اشكالاً كثيرة متنوعة على صعيد التسمية الاصطلاحية في القصة الومضة / اقصوصة/ القصة اللقطة وغيرها وقد اشتغلت على شعرية المفارقة واعتبرتها احدى الوسائل المهمة التي تلفت وتحرض المتلقي واحد ابرز المظاهر التشكيلية التي دأبت على تطويرها في قصصي اذ يشعر القارئ بأن كل قصة تنهض في تشكيل بنائها وفضائها السردي على بناء سخرية المفارقة وبالتالي ألفت نظرة المتلقي الى المحتوى الرمزي والسيميائي للعلاقات المؤسسة لشكل المفارقة ومحتواها الدلالي ولم اترك الشخصية القصصية حيث أضاءت جوانبها عبر تفعيل حركتها داخلياً وخارجياً .

.. انما يهمني هو التركيز على الحس الداخلي العميق للشخصيات بقدر محسوب ودقيق من اجل اظهار قوة العاطفة وتفعيل هذه القوة في السبيل الى تسليط الضوء القرائي علىٍ فرصة احساس فريدة عند الشخصية يمكنها اذا ما قرئت جيداً ان تجيب على سؤال القصة وتضيءٍ لحظة تنويرها والتقاط حساسيتها .

لقد استفدت كثيراً من تقانة الكاميرا بأشكالها ومظاهرها المتعددة اذ احاول ان اشعر المتلقي بأن الحساسية السينمائية للمشاهد القصصية في اغلب القصص تخضع لسلطة كاميرا دائمة التصوير والبحث .

اشتغلت في العديد من القصص على الاستفادة من الموروث الحكائي الشفاهي القديم وكذلك من الموروث الحضاري وتمثل ذلك في قصص (كواتم دوك) و(نزهة ايتانا الاخيرة) و (الوقائع المتخيلة لمصرع امرئ القيس) وكل ذلك لغنى وثراءٍ هذا الارث المهم بما يتميز به من خصوصية وتفرد فضلاً على اختبائي خلف تلك الرموز التي استشرفتها لكي اصل الى القارئ برؤية جديدة تربط بين الماضي والحاضر بمتغيراته وتحولاته وكارثيته ، عبر قراءة متوثبة لفهم الابعاد الجمالية التي تقصيتها في حكايات وقصص ووقائع حصلت في الماضي البعيد وربط ذلك بما يحصل لنا ويحيط بنا من كوارث وحروب وخيبات . لقد تناول النقاد والكتاب الكثير من الجوانب الفنية والفكرية في قصصي القصيرة فضلاً على صدور كتاب تحت اشراف الناقد الدكتور محمد صابر عبيد وهو يضم اكثر من ثلاثة عشر بحثاً ودراسة عن تجربتي القصصية وهي تشكل اضاءة مهمة للمتابعين والمهتمين بهذا الفن السردي الجميل .






شيء يلتبس بالسيرة

د.عمار المسعودي

لم أكن غيرَ عائدٍ من رحلة غامضةٍ اسمُها "الغرق" لاعتقادٍ بالتمائم منح أمي سِنَةً من نومٍ ، لأدُبَّ بقدمين حافيتين من الخبرة صوب نهر "الصلامية "المتدفق كقلبِ عاشق ، ليأخذني في رحلة هيامٍ أفلتتني من فمين (كوزين)كانا يفغران فاهَهُما ،باتجاه جسدي المجذوب بسرعة مجرى النَهرِ لأمرَّ بأعجوبةٍ غرام وحكايات هوىً ، حتى وجدتني بعد موت وإسعافات ومفاوضات للدفن ، ملفوفا بحضن أمي الدافئ لتطلقني قبل الغروب اخضر وحًيبا.

من هنا تشكل قلقي وابتدأ خوفي وتوجسي ، حتى صار كل ذلك مخزونا للشعر تمثلته فيما بعد "في نص خارج الذهاب " .

منذ مئة اسرافيل
لم أحفظ عن الموت
غير حكاية
رواها من غش
بطون الصحراء
بغيمة .

وبعد كل الذي لا تقدر الصفة على احتوائه من خبرات الطفولة ومقاعد الدراسة ،وعناصر القرية التي لاتحدد، وصدمات المدينة ،يبدأ تفاعل الخبرات، فمنها مـــا يصمد ومنها ما يذوب؛ لتتشكل تجارب الشعرية وهي تغوص في أعماق الذاكرة ؛لتبحث لها عن تجسيمات حسية أو معنوية لظواهر يواجهها الشاعر في رحلة وجـــوده فمثلا لـم أواجه ظاهرة الحرب كما يواجهها (الايدولوجي) المعبأ حد العظم بفكرة واحدة عن الوجود بل عالجتها بمجسات صوفية تترفع على بيانات الحروب وضميرها المؤجل :

نظرة نظرة ....
يراوح المشهد بين الطلقة والثمرة
بين مرارة الريق
وتقشير تينة على





ساقية
أو أعالج الحرب بطريقة ذهنية تجريدية :
المستقيم فكرة تمر مسرعة
تتقاطع مع الصيف
تتقاطع مع الشتاء
تتقاطع مع فصول أخرى لا تعرفها
لا توصل الجند بالقافلة
أو حين أقدم إدانة للحرب وماتجره على الإنسانية من ويل ودمار متلبسة بكائناتي الرمزية التي تشي بما تنشره من غلالات الموت والسكون :
الذي صوب الطلقة صوب ثمرة
سيجني يوما بارود تكونها
المياه التي استخدمت في الحرب
لم تنبت بعد أجنحتها !!
هو ذا موقفي من العالم وظواهره التي مازلتُ ابتعد فيها عن معالجات الشأن اليومي و إدخاله في النسيج الشعري من دون معالجات جمالية يستجلبها المجاز وتكسير المعارف والخبرات إذ لا يمكن للغة أن تتحول صوب الجمالي مالم تحطم أغلال تلقيها الجمعي لتنطلق حية وجديدة تحمل بصمات مبدعها ولكن لابد أن يكون التجاوز بحدود العلاقات إذ لا أميل إلى التحرير المطلق الذي يعم التجربة بالغموض والضبابية إذ لابد من علاقة بين المشبه والمشبه به والمستعار له حتى لا تُدخل اللغة في حيز اللغو :
أراه عودا منكسرا
الربيع الذي يأبى دنوا من ارضي
ارضي المشققة
ارضي المستوية
ارضي المنحنية
دائما أتذكر حمامة رمت تخومها
على الشباك وفرت فرحة
سأرمي تخومي وأفر
اخرج من أول نشوة يقترحها جناحي
أو أجدني أقول في قصيدة " بيضاء لسوادي" !
هذا العمر نحيل
كخيط حائك بخيل
وأنا ألف به ...ألف به
ارسم لمرحي طفلا يعدو في المرج
هذه مشاهداتي ومعارفي وخبراتي عن الطفولة وعن الحرب والحصار قدمتها بطريقة الشعري الخالدة وليس المنشور الزائل فرسالة الأدب خالدة تقف شاهدا منحوتا من حجر كريم تُختصَر التجارب بها لتقف شاهدا على ثقافات الشعوب ثم أني في مرحلة أخرى أبعد من تلك بقليل حاولت التخفف من لغة اليأس و الإحباط كما يقول الشاعر – جمال جاسم أمين – لأتوجه إلى الأثيري من الأشياء من المتحقق والزائل الحاضر و الغائب المحسوس و المعنوي لألف بهذا الجدل معظم تجاربي اللاحقة حتى أجدني اقترب من معنى الصوفية التي أسماها الشاعر صلاح السيلاوي ب (صوفية الخضرة) وهي فكرة الدفاع عن الذات بموجودات خضراء لا تفقد رونقها ولا بهاءها مع ما يصاحبها من الاهتمام بالهامش وعده متنا متسيداً كما في قصيدة :
"أحبائي الذين لا رأي لهم" :
في الحقول تقطر أياديهم أشجارا
في الحزن تصيح أيامهم ألما
أحبائي الذين لا رأي لهم
ويتضح هذا المنحى أكثر في قصيدة" تنفر من الظلمة "التي كانت تعبر رمزا عن ظلامية النظام البائد ولا محدودية متاهاته :
كنت في البعد قد أوقفت علامتي
فلا الوصل كان متمما
ولا العلامة كانت موصلة
أو يتضح هذا أللاستقرار و اللاتشيئ الذي وسم بميسمه أجيالا متلاحقة كما في قصيدة "لا تشبه أي شئ" وهي ترسم بألوان واضحة تجارب تشي بكل ذلك :
باردة يدي
وهي تمارس التقاط الدوائر
تلك التي لا تشبه رمانة
بل ربما لا تشبه أي شئ
كذلك تتضح تلك المسارات الكاشفة للضياع و أللانتماء في إحدى قصائدي التي تعبر بصدق رؤيوي عما وصل إليه الإنسان العراقي من سحق وموت جرّاء الحروب والحصار المادي والمعنوي :
خضرة هذا الأفق أو نثر كلام النساء كلام ....
وأنا بلا عذر أغلق أبوابي وافتحها
رجل يحتطب العصر
وامرأة تنشر كالسر غسيلها وأنا بينهما :
أقول لأمرأتي انفري مابين يدي
انفري إلى نورك من ظلمتي
انفري من لاجهتي
ولو انتقلت إلى مسار آخر وهو ليس ببعيد عن مساراتي الأولى لوجدتني قد تخلصت بعض التخلص من لغتي الحادة المعبأة بالهم الوطني المرمز بالأشجار والخضرة وعناصر الحرب التي تشي باندحار الإنسان وسحقة حتى وجدتني قد صرت أكثر صفاء وتوحدا مع الطبيعة كوني ملتصقا حد الفناء بعناصر الخضرة التي اتشربها يوميا من كؤوس قراي المترعة بالأمل والخضرة هذه التجارب التي منها بدأت باستعادة ذكريات مواسم الزرع أو استعيد أبي وهو يحمل "مسحاته" اللامعة مثل





شمس انتصار !
في بستان منسي
دفن أبي حكايته
أخفاها بألف نحلة
يعرف أبي يعرف
متى يوقف الماء عن زهر الرمان
ومتى يطلق عليه أسماءه وألوانه
أو أراني استعيد مشاهد أبي وهو يعبئُ في جوف "دشداشته "أثمارا يدور بها على الجيران يمنحها لهم بنية راهب ومحبة ولهان:

ملأ قبة ثوبه ثمرا غابرا
ثم راح يمسح بإحدى كُمَيْهِ
الواحدة منه ليصيح
على أمراء الفراغ
من الفقراء يمنحهم
رضاه وثماره

هكذا يعمل الشعري حين يتفاعل مع اليومي والكوني الحربي والسلمي البربري والمدني لينتج سمفونياته الخالدة .

حول مصطلح اللغة السينمائية



قيس الزبيدي

أشار الناقد عدنان مدانات في الفصل الثالث "إكلاشيهات المصطلح النقدي المضللة"من كتابه "ازمة السينما العربية" بأن صدور كتاب مارسيل مارتين "اللغة السينمائية" - قبل أكثر من نصف قرن – قاد الى استخدام مصطلح لغة السينما وانتشاره، ويعترف الناقد نفسه، بوقوعه في استخدام هذا المصطلح المُضلل، ومن ثم تراجعه عن استعماله، واستخدم بدله، بعدئذ، وسائل التعبير السينمائية، رغم أن النقاد العرب، ما زالوا يستخدمونه حتى اليوم، دونما أي شعور بالحرج. فنحن نرى مثلا ناقداً بارزاً كعلي أبي شادي، الذي عنوّن كتابه "الفيلم السينمائي" والذي سبق وصدر في طبعته الاولى عن الثقافة الجماهيرية في العام ١٩٨٩، لكنه حينما اعاد إصداره عن مكتبة الاسرة في العام ١٩٩٦ واعاد إصداره في دمشق في سلسلة الفن السابع ١١٤ في العام ٢٠٠٦- غير عنوانه إلى "لغة السينما"، التي يعرّفها: حرفة الفنان السينمائي و"ووسيلته لتحقيق رؤيته وتوضيح موقفه بشأنها، شأن اللغة التي يستخدمها الكاتب وفق القواعد والأساليب البلاغية والنحوية". كما إن مخرجاً كبيراً كصلاح أبو سيف أكد، في فترة قريبة، أثناء ما كان يشرح لطلاب المونتاج والإخراج في السنة الثالثة في أكاديمية الفنون بالقاهرة، "علينا فهم السينما كلغة ذات ابجدية واضحة ومحددة، شأنها في ذلك شان جميع اللغات الحية كـاللغة العربية وما تتضمنه من قواعد للنحو والصرف وكلما اتقنا قواعد اللغة كلما استطعنا التعبير عن مرادنا بأبسط وأدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه. ونتيجة لذلك يرى إن اللغة السينمائية تتألف ابجديتها من ثمانية حروف: خمسة منها تخص الصورة وثلاثة تخص الصوت. ويسمي أبو

سيف لطلابه هذه الحروف الخمسة كالتالي: الديكور والممثل والاكسسوار الثابت والمتحرك والاضاءة"!

مقدمة نظرية أولى للنقاش؟

منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنة السينما باللغة الطبيعية وتبع ذلك الاعتقاد بانها لغة تمتلك قواعدها ومونتاجها ونحوها. واستمر عدم الوضوح في عدد من تلك المفاهيم في إطار نظرية السينما، خصوصاً وان نظرية الفيلم الكلاسيكية، لم تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، كانت بالكاد تؤهلها، بشكل كاف، في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقها في مجال نظرية السينما.

لنعد إلى تاريخ نظرية السينما وإلى الدراسات اللغوية والسيميائية، التي توصلت إلى تحديد وتعريف دقيقين لمفهوم اللغة، بحيث لم يعد من المجدي تطبيق خصائصها ومواصفاتها على ما كان النقد يسميه اللغة السينمائية، والذي تمت مقارنته، منذ بداية تاريخ السينما، باللغة الطبيعية. لقد ساد الاعتقاد بإنها لغة تمتلك قواعدها ونحوها وصرفها. وسبق لبودفكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات". إيزنشتين، أيضاً لجأ بدوره، إلى اللغة، وإلى اللغة اليابانية، بصورة خاصة، لشبه كتابتها بالرسوم الهيروغليفية وانصرفت جهوده في فيلم "اوكتوبر"، إلى اكتشاف الكيفية التي يتمكن بها المونتاج من تحويل صور المواضيع الحسية إلى لغة المفاهيم المجردة. ونتيجة لذلك يرى ميتري أن محاولة ايزنشتين في صنع فيلم عن "رأس المال"، وهي محاولة لم تر النور، ، لو تحققت، لكان مصيرها الفشل.

ليس هناك من يعارض اعتبار الصور السينمائية مثل الكلمات، طبيعتها، كعلامات، التعريف بشيء ما عبر استبداله بشيء آخر، أو بتعبير أفضل، إحلال شيء آخر بدله. ولا شك إن العلامات السينمائية تُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام، كما أن استعمالها يخفي نظاماً شبيهاً بنظام لغة الكلام، ويُظهر بنية نظيرة لبنية لغة الكلام. "وإذا ما ارادت السينما أن تكون لغة اصلية فعلينا أن نتنازل عن أن تكون بمنزلة كاريكاتير اللغة الطبيعية".

حدث في منتصف سنوات الستينيات تحول كبير في طبيعة القضايا الجمالية واللغوية السينمائية التي خضعت للدراسة والتحليل من قبل منظرين جدد جاؤوا إلى حقل السينما من حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنيوية والسيميائية (سيميولوجي) أو علم نظام العلامات. وقد أغنت مثل هذه الأبحاث نظرية وجمالية السينما عبر عقد الصلة بين أصول وقواعد لغة الكلام وأصول وقواعد لغة السينما. وقد عرّفت السيميائية اللغة والفيلم باعتبارهما ينتميان، من جهة، إلى نظم الاتصال، ويختلفان، من جهة أخرى، في أن اللغة، أية لغة، تملك نظام لغة، أما الفيلم، الذي تجمعه مع اللغة أشياء كثيرة مشتركة، فليس له نظام لغة. ولعل هذه المقارنة توضح ما عناه كريستيان ميتز، حينما اعتبر الفيلم لسانا بدون لغة، أو حينما عقب على ذلك امبيرتو ايكو، وعد الفيلم بمنزلة كلام لا يستند على لغة.

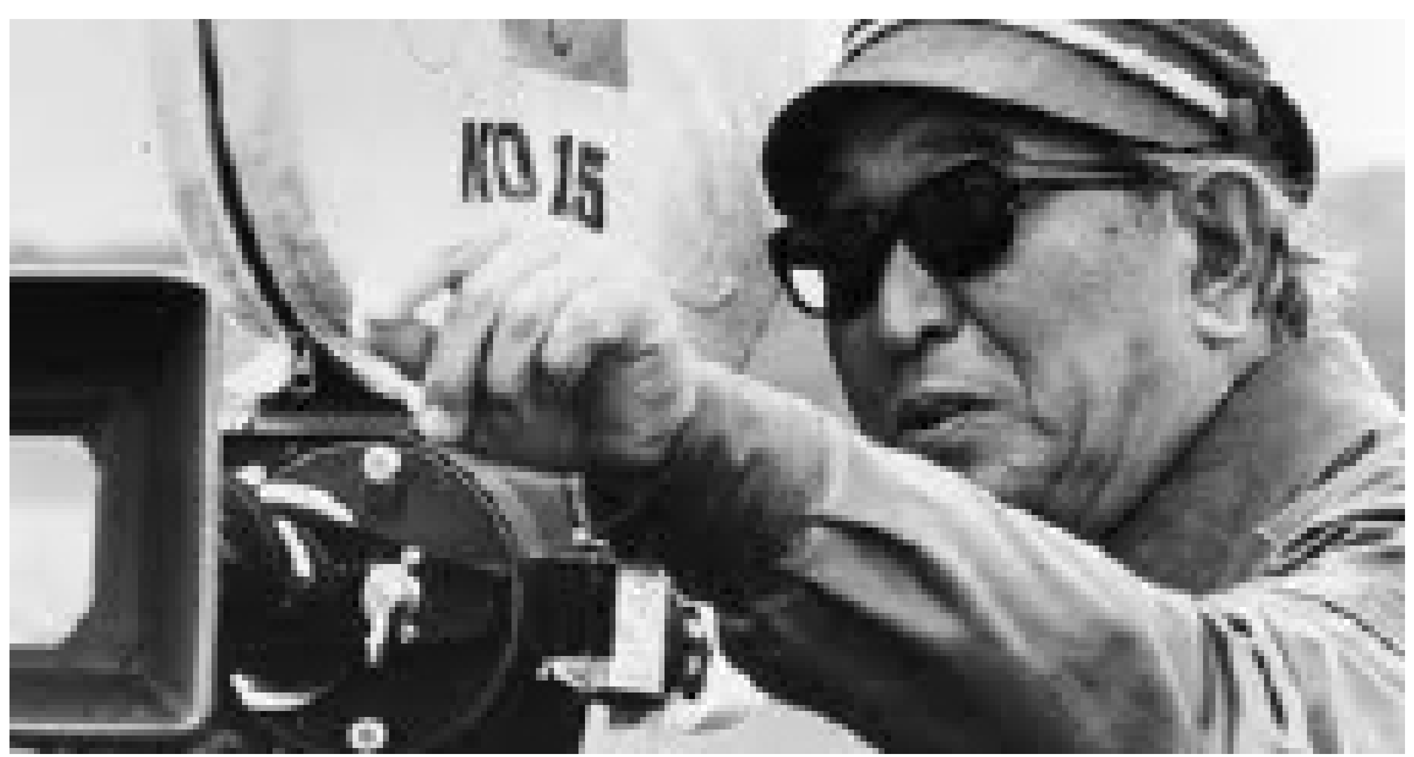
عرف ابن جني اللغة بأنها مجموعة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". كما اعتبرها الآمدي "اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية" التي تفضي إلى دلائل كلامية وعبارات لغوية. والثابت أن لكل لغة وحدات صوتية تتيح لها تركيب الوحدات الدالة التي تنفرد بها، وإذا ما تجاوزنا التعاريف العديدة للغة، التي حاول كل منها وفي أوقات مختلفة أن يقترب من قانون اللغة الأساس، فسنجد أن أندريه مارتينيه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التخاطب، استطاع أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على "التمفصل المزدوج" وأكتشف أن مبدأ التمفصل المزدوج هو القانون الأساس من قوانين اللغة الطبيعية.

يتركب التمفصل المزدوج من تمفصلين: المورفيمات، وحدة التمفصل الأول، وهي وحدات صوتية صغرى دالة، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة وهي الفونيمات، وحدة التمفصل الثاني، وهي وحدات صوتية تمييزية. يعبر عنها في الكتابة بالحروف الأبجدية يمكن بواسطتها تركيب الوحدات الصوتية الدالة: الكلمات المعجمية، التي تنفرد بها كل لغة. ومع أن عدد الفونيمات محدود، إلا أنه ينتج عدداً غير محدود من المورفيمات، تساعد على التمييز بين المعاني. وان ما ينتج عن تعريف الفونيم بوصفه قيمة تمييزية في المقام الأول، هو أن الفونيمات لا تنجز وظيفتها بفضل تفردها الصوتي وإنما بفضل تقابلها التبادلي ضمن نظام معين. والشيء المهم، الذي يتعلق، بقدر ما بالفونيمات، هو الاختلافات، التي تساعد على التمييز بين الكلمات. وهذه هي القيمة اللغوية الوحيدة للفونيمات. فتلك الاختلافات هي بالضبط، نقطة الانطلاق لأي بحث في الفونيمات. وأكد دي سوسور نفسه اعتماد اللغة على الاختلافات، ورأى أن ليس في اللسان سوى فروقات، من هنا يأتي اكتشاف مارتينيه الحاسم للتمفصل المزدوج ويتيح تعريف اللغة، إذ لا يمكن اعتبار أية وسيلة اتصال أخرى، لا تمتلك هذا القانون الأساس، الذي يصوغ نظام اللغة بمنزلة اللغة. من هنا أيضاً يأتي، مثلاً، تأكيد مونان على إن "التمفصل المزدوج هو ما يُميز اللسان البشري وما هو لغوي خالص في تعابير الإنسان معاً، وهو مشترك بين اللغات كافة. وخارج التمفصل المزدوج لا توجد لغة قط، ولا يوجد شيء يتعلق بعلم اللغة".

كان السؤال، الذي يساق، منذ البداية، ويقارن السينما باللغة الطبيعية هو: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة،







كيرا ساوا اثناء لقطة من احد افلامه

وكيف نجعل الصور تحمل الدلالات؟

هناك عدد من مشاكل مركزية في نظرية السينما، لا يمكن حلها دون الرجوع إلى نظرية علم اللغة وطريقتها. وثمة أوجه ثلاثة متداخلة فيما بينها: تاريخ النظرية، ونقد النظرية الكلاسيكية في تحليل لغة الفيلم وسيميائية الفيلم، ومشروع نظرية الفيلم الجديدة، وهذه العلاقة المترابطة، لا يمكن كشفها دون استطلاع قصير للمفهوم النقدي لتاريخ النظرية.

تحدث كريستيان ميتز عن مراحل ثلاث لتاريخ النظرية، جرى فيها تسليط الضوء على الفيلم، وتأسس، نتيجة لذلك، ما سُمي نظرية الفيلم أو نظرية السينما، و يعني الشئ ذاته، وتمت فيها معرفة ما هو فيلمي أو ما هو سينماتوغرافي. وكانت تلك الابحاث الإنتقائية والتركيبية متألقة، في بعض الأحيان، رغم إنها لم تستعمل منهجاً معرفيا بعينه، بشكل كامل، بل استعملت مناهج عديدة. وفي مرحلة ثالثة، كانت متوقعة، كان على كل منهج من هذه المناهج، وهو يرتبط بغيره ويتداخل، أن تختفي اشكاله الحاضرة، وأن يتخلص تركيب نظرية السينما، فعلاً، من انتقائيته ويراجع مدى صحة تقديراته المختلفة ومعرفة مستواها التجريدي الخاص. ويبدو إننا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا في المرحلة الثانية، التي هي "مصح شفاء" لا مفر منه، وعلينا أن نتعرف على تعددية المناهج الضرورية. إن سيكولوجية الفيلم وسيميائيته لم تكن موجودة في الماضي، وربما لن توجد في المستقبل، لكن علينا اليوم أن نرعاها، لأن الوصول إلى خلاصة حقيقية، لن يتحقق بالإملاء، إنما يتحقق، في النهاية، عن طريق الابحاث الوفيرة".

كان الهولندي جان ماري بيترس من أوائل السيميائيين الذين بحثوا في هذه الإشكالية. وتقف دراسته الأولى التأسيسية "بنية اللغة السينمائية" التي نشرت عام ١٩٦١ على رأس قائمة البحوث الجديدة المهمة. ويبدأ بيترس بحثه بالسؤال التالي: "ماذا نريد أن نفهم من كلمة "لغة"؟ وإذا ما كنا نرى في لغة الكلام الظاهرة اللغوية الوحيدة. فعندها ستكون كل مناقشة حول طبيعة لغة السينما بدون أي معنى. أما إذا سلمّنا بوجود لغات أخرى إلى جانب لغة الكلام، وانطلقنا من مفهوم لغة عام جداً، فعندها يمكننا أيضاً أن نفكر بـلغة للسينما. وإذا ما توصلنا، بناء على ذلك، إلى الاستنتاج القائل بأن استعمال تعبير لغة سينمائية تم تفسيره، فنكون، بذلك، توصلنا بالتأكيد إلى نتيجة ناقصة.

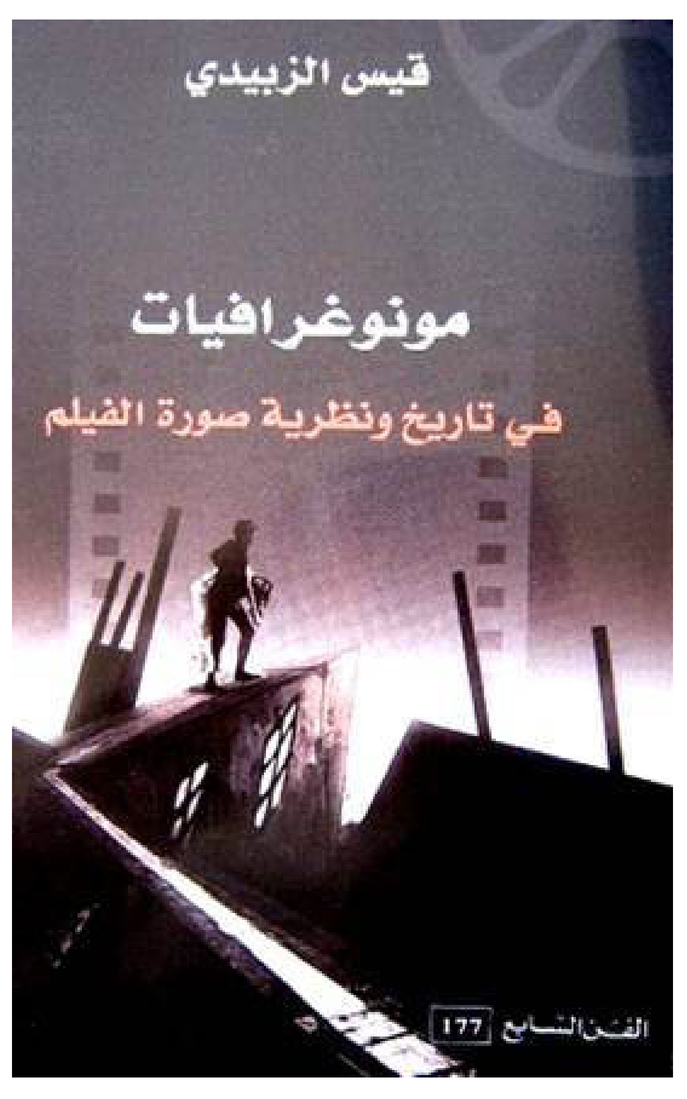
تتوقف الدراسات المقارنة الحديثة عند هذه المسألة طويلاً، وتتوصل إلى نتيجة: إن اللقطة لا تشابه الكلمة والمشهد لا يشابه الجملة، لأن الفيلم أصلاً لا يمتلك، مثل اللغة، نظاماً خاصاً، يجعل منه لغة. فالكلمات هي رموز اصطلاحية ينوب فيها الدال عن المدلول على أساس المواضعة، أما الصور فهي علامات أيقونية، تقوم نفسها على أساس مشابهة ما تدل عليه. وكما تملك الكلمة علاقة غير مباشرة بما تدل عليه، تملك الصورة علاقة أيقونية مباشرة بما تدل عليه وتصوره : أي إن الكلمة، وحدة لغوية، علامة، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فهي دال ينفصل عن مدلوله: الكلمة تساوي الشيء. أما الصورة، فهي علامة بصرية، تتشابه فيها العلاقة بين الشيء

ومظهره، ويتطابق فيها الدال مع المدلول: أي إن العلامة هنا هي مظهر الشيء ذاته: العلامة تشبه مظهر الشيء. وتكمن قوة اللغة في استعمال علامات يتباين فيها الدال والمدلول، بينما قوة الفيلم تكمن في استعمال علامات يتطابق فيها الدال والمدلول.

بإمكاننا الوقوف على غنى هذا التصور عندما يطبقه رولان بارت على العمليات الدلالية التي ننعتها عادة بلفظي التعيين DENOTATION أي المعنى الحرفي للكلمة والتضمين CONNOTATION أي المعنى الثاني الإيحائي للكلمة. إن معنى التعيين هو عادة استعمال اللغة بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على ما تقوله، بينما معنى التضمين هو استعمالها بطريقة أو بأخرى، لتدل بها على غير ما تقوله. ويحدث التضمين عندما تغدو نفس العلامة، الناتجة عن علاقة سابقة بين الدال والمدلول، دالاً على مدلول جديد. وهذا يعني إن التعبير في السينما يمكن أن يتحول بدوره، عبر حضور العلامة الأيقونة، إلى تضمين، إلى دال، يبتكر كل مرة، مدلوله. ولعلّ هذا ما دفع كريستيان ميتز إلى التأكيد على إن الفيلم: "يروي لنا قصصاً مترابطة، ويقول لنا اشياء كثيرة، تقولها ايضا اللغة المنطوقة، لكنه يقولها بطريقة اخرى. إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصص".بمعنى آخر: "ليس لان السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصا جميلة، إنما لأنها روت لنا هذه القصص اصبحت، بذلك، لغة". على الفيلم أن يقول شيئا وله أن يقوله، لكن دون أن يلتزم بشعور معالجة الصور ككلمات وتنظيمها وفقا لقواعد نحو لغوي مشابه. أن حظ الفيلم في قدرته على التفريج والتعبير عن معنى، ليس وفقا لافكار مسبقة أو مستعارة، انما عبر تنظيم عناصره في الزمان والمكان. كيف؟ يستنتج ميتز: "الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها".

يتطرق جان ميتري في مؤلفه "جماليات وسيكولوجية السينما" إلى قضية "اللغة" في السينما، ويعدها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق. وينطلق ميتري، في معالجة هذه القضية، من منظور مختلف إلى حد ما عن ميتز، وينتهي، بعد عرض أفكاره، إلى أن السينما أيضاً لغة، لكنها تختلف عن اللغة المنطوقة، رغم أنه، يراها، في النهاية،لغة طالما إنها تشارك اللغة اللفظية في خاصية إيصال المعنى. يكتب ميتري: إلى أي مدى يمكن اطلاق مفهوم لغة على الفيلم بصورة عامة؟ إذا ما عدنا إلى مفهوم اللغة بمعناه الكلاسيكي، فمن الواضح أن السينما لا يمكن أن تكون لغة لان مفهوم اللغة الكلاسيكي يصح علي اللغة المنطوقة فقط، لأنه مفهومٌ لغويٌ وليس مفهوما منطقياً. ليست الصورة، كما نعرف، علامة في ذاتها، غير إن المعنى الذي تحمله، يتغير وفقا لاسلوب عرضه كما أن من الواضح أيضاً، بان الفيلم هو شيء يختلف تماماً عن نظام العلامات والرموز، وانه على الأقل لا يبدو، وحده، كذلك. الفيلم أولا هو نظام صور، صور لأشياء، نظام صور هدفه وصف تتابع إحداث معينة، يطورها الى سرد.

وهي صور تذعن، وفقا لطريقة السرد، المختارة، لنظام من العلامات والرموز، تصبح أو يمكنها إضافة إلى ذلك، رموزاً. وإنها أخيراً ليست علامات كالكلمات، إنما هي، في الدرجة الأولى، مواضيع من واقع ملموس، مواضيع، تحمل أو يمكن أن تحمل معانيَ معينة. من هنا فان الفيلم لغة ويصير بهذا المقياس لغة حينما يعرض أولا بمعونة هذا العرض.



باختصار صنف جان ميتري السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية، لأنه يجد الصورة تختلف عن الكلمة التي تقارن ، ولان الصورة تتطابق مع أشياء الواقع. غير إن محاولة جعل المونتاج يعمل عمل اللغة، هو مجرد اساءة لاستعمال قدرات وسيط السينما الفني. ومع إن الناقدة دينا دريفوس تقول الشيء نفسه الذي يقوله ميتري، إلا أنها ترفض اعتبار السينما لغة . ويوضح ميتز، بأن الملاحظة التي يوردها ميتري ومفادها، انه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغي أن تشبه اللغة المنطوقة، تجعلنا نستنتج أن لغة الفيلم، لاختلافها عن اللغة المنطوقة، هي بالتالي ليست لغة.





على أساس من هذه الإشكالية، تاريخياً، جرت مساع عديدة لمحاولة البرهنة على وجود "تمفصل مزدوج" في التعبير السينمائي، يتناظر مع وجوده في اللغة، فمثلاً وجد بازوليني علامات الفيلم هي علامات الواقع نفسه، والفيلم هو فلتر/ مرشح بين صانع الفيلم والواقع، لأن الفيلم يحكي لغة الواقع المكتوبة ويعرض الواقع بالواقع نفسه ولغة الواقع الموجودة في العالم هي لغة الواقع الطبيعي النقية والوحيدة، التي تجعل الواقع يحاكي حاله. وتجعل من سيميائية الواقع مادة الفيلم الواقعية، سيميائية تقول لنا شيئا، وتسرد معاني، بالعلاقة مع معاني الأشياء والأحداث التي يصورها الفيلم.

ووصل بازوليني إلى كون الوحدات الصغرى في السينما، التي يعاد إنتاجها كما هي على الفيلم، تعادل الفونيمات، وأن لغة السينما هي صياغة خاصة للتمفصل المزدوج. لان وحدات لغة السينما الصغرى تبرهن على أشياء الواقع المتنوعة وتحتل الصدارة في الصورة، وتعادل، عبر التشابه، الفونيمات، التي تقابل مورفيمات اللغة الطبيعية وتوازيها. أما ايكو فيجد حجة بازوليني تدل على فهم ناقص في معرفة الكود الثقافي،ومعرفة إيديولوجية وطبيعة، ليس فقط الفيلم إنما طبيعة السلوك الإنساني وعملية التفاهم بصورة عامة. فأشياء الواقع، التي تحتل الصورة، بالنسبة له، هي مجرد مظاهر اصطلاحية مقررة، تتم بوساطة التكويد/ التشفير إلا يقوني، وتدل على صفات المعاني، وهي بالتالي، وحدات صغرى لا تعادل الفونيمات اللغوية ولا تستند في إنتاج المعاني المختلفة على تمفصل صورة مزدوج.

غير أن محاولة بازوليني بينت، في نهاية المطاف، نوعية مغايرة للتمفصل المزدوج، التي سعت للبرهنة على وجوده. ففي كتابه الأول"الصورة ـ الحركة" أشار الفيلسوف جيل دولوز إلى مسعى بازوليني في إيجاد مقاربات في السينما مع اللغة، ووجدها مقاربات غير موفقة، لأنه يرى إن كان للقطة من نظير فسيكون في المنظومة المعلوماتية، وليس في المنظومة اللسانية. ويعود دولوز في فترة لاحقة إلى مناقشة مسألة العلاقة بين السينما واللغة، لينبه إلى أنها ساعدت على صياغة شروط وإمكانات سيميائية الفيلم. ويطري حذر كريستيان ميتز في تناوله لهذه العلاقة، إذ انه لم يسأل: "ما الذي يجعل من السينما لغة؟"، إنما طرح السؤال بشكل آخر: "ما الذي يجعلنا نعتبر السينما لغة؟". ويستنتج ميتز أن: "السينما فن حين تصبح لغة".
وقد وضع ميتز أمامنا جوابين، الأول الذي تبيّنه "الواقعة" التاريخية، وهو أن السينما تطورت، بالدرجة الأولى، إلى سينما سردية تروي حكايات. والثاني يتعلق بتتابع الصور واقترابه، كمعنى، من العبارة الملفوظة، مما قاد إلى اعتبار اللقطة المنفردة كعبارة سردية صغرى. ولربما دفعته مقارنة كهذه إلى التوضيح: "بأننا نفهم الفيلم ليس بسبب من فهمنا المُسبق لنظامه، إنما على العكس من ذلك، فنحن، لأننا نفهم الفيلم، نقترب من فهم نظامه. فالسينما لم ترو لنا قصصا جميلة لأنها لغة، بل لأنها روت لنا مثل هذه القصص والحكايات أصبحت كما اللغة". ويستنتج ميتز: "السينما فن حين تصبح لغة".

وإذ يجد لوتمان اللغة الطبيعية كموديل نموذج للعالم أولي، فانه يجد أشكال التعبير في الفن وسائط موديل من نوع آخر ثانوي. وهو يعتبر اللغة "نظام تنمذج أولي" في التعبير، كما يعتبر وسائل التعبير الأخرى الأدبية والفنية "نظام تنمذج ثانوي" في التعبير، وقلما يستطيع نظام التنمذج الثانوي، وهو يبتكر لغته في التعبير، الاستغناء عن النظام الأولي.
إن التحليل الذي يقدمه لوتمان ويصل انطلاقاً منه إلى نظام موديل الفن كلغة "تعبير" ثانية بالعلاقة مع اللغة الأولى، يساعد إلى حد كبير على فهم الإشكالية التي واجهت العديدين. فهو إذ يسمي هذه اللغة الثانية "نظام تنمذج ثانوي" يضع بيد المختصين مصطلحاً يعينهم على إزالة الالتباس، الذي يحيط بهذه الإشكالية المطروحة، الناتجة من عدم الوضوح العام.

يتم عندنا الحديث في أدبيات عديدة عن اللغة السينمائية وعن سيطرة مفرداتها وقواعدها، نحوها وصرفها، على كل الأشكال في كل الأفلام، ويربط مثل هذا التصور كل شيء هنا بخاصية فيزيائية، تتم عن طريق الاستعانة بالكودات والتقنيات السينمائية المتداولة التي تشكل معجماً صغيراً في عملية الابتكار السينمائي، الذي يرتبط بمجموع دلالات الأفلام.
كما أن هذا التصور يرد اعتماد مصطلح اللغة السينمائية إلى استخدام هذه أو تلك من الكودات الفيلمية والتقنيات السينمائية، التي تم اكتشافها في عملية إنجاز الأفلام، وهو ما يطلق عليه كريستيان ميتز صفة "سينمائي"، أي كل ما يتألف من تركيبات تظهر في الأفلام وتحمل دلالات وتنتج معاني. إن هذه الفرضية تؤكد، بالتالي، على بعض المكونات السطحية، لان أية لغة تميز نفسها عن لغة أخرى بواسطة مادة تعبيرها، واعتبار السينما لغة يضعنا، أيضا، بمواجهة وجود مادة تعبير مسبقة، هي في واقع الحال غير موجودة.

ليس المهم، لمن يبحث، التراجع عن مصطلح "لغة السينما"، حتى وان كان يستعمله مجازاً، المهم أن تتاح لنا فرصة الوقوف عند: "إشكالية" موجودة حقا ويجب علينا فهمها بعمق، خصوصا وان "الالتباس" يأتي من استعمال مصطلح "لغة" بينما الوسيط السينمائي، ليس، في واقع الحال، لغة جاهزة، لها قاموسها الخاص وقواعدها العامة ونحوها...

يبقى أن من يعتقد إن تقسيم المشهد إلى لقطات بأحجام مختلفة واستعمال الشاريو أو الزوم والبانوراما أوالتصوير بكاميرا واحدة واعتماد مواقع تصوير عديدة واستخدام طرق مونتاج مختلفة الخ... يخوله باستعمال هذا المفهوم، فليس علينا سوى أن نبين إن ذلك يشكل للسينمائي "كودات" حيادية، ليس لها، في الأصل، دوال جاهزة، ترتبط بمدلولات قاموسية، فالفيلمي المنجز يسبق الفيلم، وما هو سينمائي ينتج من الفيلم ويأتي مصدره من علامات مبتكرة تتآلف في الفيلم كخطاب. وبناء على ذلك يستطيع البحث السيميائي في بنية الفيلم "العميقة " أن




يستدل، فقط، على خاصية تعبيره المُميزة، التي تشكل خطابه السينمائي، والتي هي " اللغة " الثانية ـ نظام التنمذج الثانوي ـ التي لا تسبق التعبير إنما تنشأ عنه.

لنحاول أن نصل الى خلاصة، نستنبطها، من سؤال جان ماري بيترس الهام، الذي لم يتمكن، حينئذ، أن يجد جوابه الحاسم، لكنه استطاع أن يفتح الحوار أمام الدارسين بهدف الوصول إلى معرفة جديدة. ولعل العلاقة إذا ما توضحت عندنا بين لغة السينما وفن السينما زاد وضوحها في لغة الكلام وفي فن الشعر، فإن هذا الوضوح يقدم فائدة جليلة في الكشف العميق عن طبيعة عملية التعبير البصري وخصوصيتها ويظل يفتح آفاقاً جديدة أمام علم جمال السينما.

مصادر مختارة

١- عدنان مدانات. أزمة السينما العربية - الهيئة العامة لقصور الثقافة/ ٢٠٠٧/ القاهرة .

٢- د. منى الصبان. أنا والمونتاج. تجارب خاصّة في السينما المصرية. الفن السابع ١١٦ منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما/دمشق/ ٢٠٠٦.

٣- قيس الزبيدي. بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني: نحو درامية جديدة. قدمس للنشر والتوزيع/دمشق/ ٢٠٠٠ .

٤- جيل دولوز. الصورة ـ الحركة. وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما/ دمشق/ ١٩٩٧.

٥- كريستيان ميتز. دراسة عن جان ميتري. مجلة الفكر والفن المعاصر. ديسمبر/ ١٩٩٧.

٦- ج. مونين. في اللسانية- مفهومات في بنية النص ـ دار معد للنشر/ دمشق/ ١٩٩٦

٧- جيل دولوز. الصورة ـ الزمن. سوركامب/ فرانكفورت/ ١٩٩١.

٨- بيتر فايس. قيمة فن وخواص جماهيرية الوسيط، مفاهيم في تاريخ ونظرية الفيلم الروائي. دار نشر هينشل/ برلين/ ١٩٩٠.

٩- يوري لوتمان. مدخل إلى السيميائية. النادي السينمائي. ترجمة. نبيل الدبس. مراجعة. قيس الزبيدي. دمشق/ ١٩٨٩.

١٠- كارل-ديتمار مولير-ناس. لغة الفيلم. نظرية تاريخ نقدي. الطبعة الثانية/١٩٨٨. دار نشر ماكس- منستر.ألمانيا

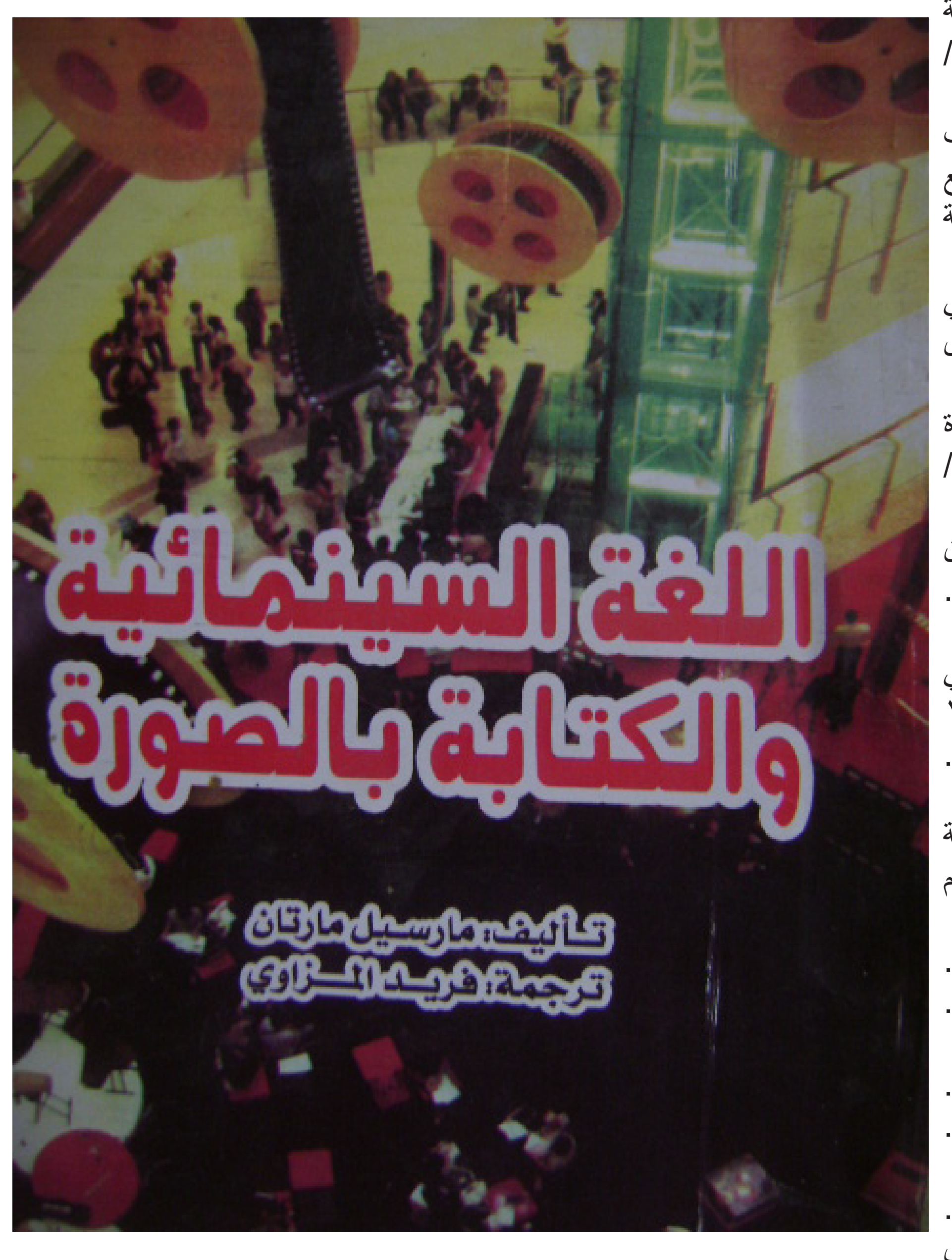
١١- ترنس هوكس. مدخل إلى السيمياء. مجلة بيت الحكمة. المغرب/ العدد الخامس أبريل/ ١٩٨٧.

١٢- ج. دادلي أندرو. ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيدي. مراجعة: هاشم النحاس. الألف كتاب (الثاني-٥١) الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧

١٣- أندريه مارتينيه. مبادئ اللسانيات العامة. ترجمة الدكتور احمد الحمو. وزارة التعليم العالي/دمشق/١٩٨٥.

١٤- كريستيان ميتز. سيميائية الفيلم. Wilhelm Fink Verlag، ميونيخ/ ١٩٧٢

١٥- بودفكين. الفن السينمائي. ترجمة. صلاح التهامي. دار الفكر/ القاهرة ١٩٥٧.



البروفة وتجليتها في تنظيرات جواد الاسدي



حسن الغبيني

تعد تنظيرات جواد الاسدي رؤية محايثه تميزت به تجربته كمخرج يتمتع برؤية خاصة من خلال قدرته على ترويض النص، باثا فيه تلك النكهة الضامرة بين ثناياه، وسعيه إلى تفجير العوالم الداخلية للممثل، أي تفجير طاقات العقل الجسدي المتصل بتكوينات النص، وهو يحققه لحسابات حسية وفكرية وثقافية طقسية، تعمل على تطهير الممثل وتخلصه من التراكمات والأساليب المترسبة لدية،والعمل على الكشف عن ذاته الدفينة، حيث تبلورت تجربته من خلال سعيه إلى تجذير أصول هذا المسرح عن طريق البروفة الذي يعمل على إخراجها من صمتها، ليدخل المتلقي ليكشف خباياها،حيث يتغلغل في كوابيسها السرية، ليكشف تلك العوالم المخبوءة التي تفجرها البروفة، والتي يعدها الاسدي تجربة تقارب لجديه المضمون الذي يمتزج بصعوبة آلية العمل، وان هذه التجربة تندرج في سياق المحاولات العربية النادرة والمهمة في كتابة المسرح من خلال البروفة المسرحية، وسعيها إلى التوغل في أعماق كل عرض مسرحي،(١) فهو لا يتبع منهجا واحدا في البروفة، بل هو ينطلق من مفهوم((كروتفسكي) للممثل الذي يدخل محراب المسرح، انه يرى ان المسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس متعددة أو مناظر مسرحية وكذلك دون أضاءة أو مؤثرات، ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون علاقة وجدانية بين الممثل والمتلقي، فهو يبحث عن الممثل المقدس ليس بمعناه الديني بل ذلك الممثل الذي يزيح عن نفسه تلك المحموله من الكلائش والحيل ذات الصيغ المقروره، ويسعى إلى منهجية ذاته، والتي يكشف عنها ويضحي با عمق جزء من ذاته، مثل هذا الممثل الذي تكون له القدرة على إظهار اصغر الدوافع، بل هو يبحث عن أن يكون الممثل قادرا على تشييد لغة نفسية تحليلية خاصة به يمكن أن يحققها في البروفة التي تعد بالنسبة إليه هي مكاشفة للذات و ترسيم جماليتها(٢) فهو يؤكد في تنظيراته على البروفة وجماليتها، اذ يعد البروفة هي الجهاز ألمختبري الحقيقي لتوليد حالة العرض المسرحي وتفجير جمالته، بما تمتاز به من إيقاع خاص، لكنه ينقاد بشكل مركز ينظمه مخرج مبدع يستطيع




أن يكشف نشازات عديدة فيؤجلها، او يعيد إنتاجها ويستطيع ان يحيل العمل اليومي بين الممثلين الى تجليات تعيد تركيب العناصر وتنحت بناء المشاهد وتحفر في جدار المخيلة، بلهاث لا ينقطع من اجل بلوغ حالات خاصة جدا تبلورها صورة العرض المسرحي (٣) فتنظرات الاسدي هي خلاصة تجربته الطويلة في المختبر المسرحي الذي أنشاه لنفسه في المعمل، ابتداء من اختياره للنصوص التي غالبا ما تكون من النصوص المفتوحة التي تحتمل التأويل والعمل من داخلها لأغناء جوانب أشار النص إليها، فهو يسعى إلى تفكيك النص، والغوص في أعماقه باحثا عن منافذ لتجسيد رؤية، فهو لا يتوقف عند حدود النص والأداء، بل يعمل على إحداث تعادلات على النص، وفق ما يستجد من تصورات على مسار العمل اليومي مع النص، ولم يقف الأمر عند الاسدي في رؤيته الجديدة للنص المعاصر، إنما يخضع نصه إلى تنظير فني وفكري، يسهم إلى حد كبير في ترسيم الخطوط الإخراجية التي يسير عليها العمل،فهو لا يقولب نفسه ضمن مفاهيم ثابتة، إنما يعمل على تطويع النص لمفاهيمه،ليكون متلائما مع متغيرات المرحلة فهو ضد الثبات، الذي يعده ويشبه بالموت (٤) فمنهجه في الإخراج يتسم بالارتجال المنظم لتقديم قراءة جديدة لعناصر العرض المسرحي كافة والنزوع إلى تحميلها بالدوال والرموز المفتوحة على التأويل، ويخضع ممثليه إلى التدريب الشاق المتواصل لاكتشاف طاقته وإنتاج صورة للجسد، مع نفوره من البلاغة الأدبية والنص المكتمل،لذلك فهو يميل إلى تسمية عمله الإخراجي (بالبحث المسرحي)القائم على التحفز في الفكر والتوتر في الذات، وتثقيف العين والحد من سلطة اللسان، بوصف المسرح فعلا بصريا أكثر مما هو سمعي، بحثا عن الجمال المعجون بهموم الإنسان وحركة التاريخ وإعادة كتابة المسطور برؤى جديدة، تكشف عن شاعرية الإنسان المدني الجديد المناهض للقسوة والقمع(٥) فمنهج الاسدي الذي يعتمده في توظيف النص يقوم على فهم جديد لكتابة النص في العرض المسرحي وتأسيس سيناريو لعروضه المسرحية تقوم على مفهوم جديد يعيد من خلالها كتابة ثانية للنص أي انه يعمل على مسرحة النص والدخول إلى كوامن الكلمة ليحفزها بغية الوصل إلى ما وراء هدفها الأول وهو النص ليحثها بصريا لتفجير مدلولاتها(وتدمير) أحاديتها لتصدم المتلقي من خلال أداء الممثل الذي يتعامل مع الكلمة تعاملا حرا تأويليا ويحول الكلمة إلى طاقه صوريه (٦) و إعادة الاعتبار لوعي الجسد، من خلال إعادة خلق وظائفه في مناخ وزمن طويل من التمارين التفكيكيه، في استفادة اتخاذه من المزج بين الستانسلافسكيه والميرخولدية البصرية وأراء ارتو (التدميرية) بمعنى تدمير المحيط وإعادة تكوينه في منطقة الأحلام التي تتولد من طيران الجسد والروح هذه التجارب قادته إلى الانفتاح على عوالم مسرحية جديدة كما يقول أنها غواية التنوع ولذة اكتشاف الجديد كفضاءات مسرحية أنها مهمة للفنان الذي يحتاج لتبديل دمه وجلدة وعقله والتفاعل مع ممثلين آخرين وظروف أخر بحيث أن كل شعب ثقافة وهذا ماكان يجذبني انه اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة دائمة التفجر والتغير بلا إضافة للخبرة التي يحصل عليها الفنان من خلال العمل في أكثر من دولة أوربية في المحترفات المسرحية لذلك فان تجربة الاسدي تجربة منفتحة ومتنوعة فهو يكاد يكون مثل (بروك) في عشقه للمسرح والتنقل بين العواصم منقادا إلى شهوة المسرح وضلاله وإبداعاته ففي فرنسا عمل مع ممثلين محترفين مفككا نصوص لوركا كذلك تعد تجربته في اسبانيا لتقديم مسرحية رأس المملوك جابر باللغة الاسبانية في فلانسيا وفي صوفيا حيث تستقطب اغلب الفرق المسرحية العالمية فهي عاصمة ثقافية تشكل مختبرا حديثا للإخراج والسينوغرافيا لهذا فهو يقول لقد خلقت لي زادا مختلفا(٧) أن تنوع تلك الأساليب حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافي قدم لنا تنوعا استثنائيا سلط الضوء على توجهات ومناهج العمل عند كل مخرج في الوقت الذي يسلط (جوزيف شاينا) بروجكتوراته والمنحوت في البنية المشهدية فان(نفستنا لوف) يعطي أولية بارعة نحو تكوين الممثل بين (جحيم دانتي) و(قصة حصان) تتمازج وتتلاحق أو تتفاوت الألوان أبطال (شاينا) في (جحيم دانتي) يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجي والأداء ألطقوسي الإنشادي الذي يعتمد على الصدمه ألمشهديه العنيفة مبتكرا إيقاعات ورسوما نحتية وسريالية غرائبي تعطي العرض مناخات منفردة القسوة الارتوية (نسبة الى انتونان ارتو) وصخب الجروتوفسكية الدينية(نسبة الى جروتوفسكي) (٨) لذلك فان هناك منبعين غرف منهما الاسدي واستمد تجربته وهي دراسته في الاكاديميه التي تأثر فيها بأستاذه وخاصة (المخرج ابراهيم جلال)الذي غرس زهرة الجمال في ارواحنا عندما كان يدخل البروفات فكأنه يقدم نفسه كربان أو كاهن للزمن كما يفتح كأنما


جواد الاسدي

يفتح شباكا اوبابا لمغناطسية فريدة من نوعها يسميها الواقعية السحرية وانأ اسميها الواقع المنعكس في روحه فهو لا يكتفي ولا يمل ولا يتوقف عن أن يبني ويهدم ويفكك ويصرخ بجنون رائع يدفع الممثل إلى حالة ابتكار فريد ..إبراهيم جلال مهندس علم جماليات المسرح العراقي) (٩) والنبع الاخر الذي جعل نبتة المسرح تنمو فيه حيث يرى ان كل حالات التمسرح يقع تحت ندى الطفولة حيث الملامسة والتلقائية للإحساس بالمسرح على تلك الأرصفة المجبولة بالعنفوان والمتع الأولى بين تلك الأزقة على حافة المنازل في الليالي الإنسية مع وقع العربات والخيول وجدول الحنين بين ثنايا الدشاديش وجدران المدارس وعاشوراء السبايا في كل هذا مع كل هذه الأتربة تهجية الطعم الأول للمسرح مع تنكرات طفولة اللعب هش،سحري على خشابات المدارس لم نفهم وقتها كيف وحول ماذا يتمحور السحر المسرحي؟ إلى أين يؤدي وبم يتغذى لكن سطوعا منفردا كان يجرنا الى اللعب وارتداء الثياب المستعارة ، صبغ الوجوه ، امتطاء الخيول ، النقر على الطبول ثم المشاركة الفعلية في تركيب التشابيه (العزاءات) بعد سنوات العربات والسكك والتجوال والمنافي تعلمنا سر المسرح المقدس والمنبري الذي يعيد صياغة الوجود الإنساني من خلال التقاط جوهر التفاصيل صياغة يسمونها المشهدية التي يقرا منها المخرج والكاتب والممثل عالمه المعاصر قراءته الحيوية في إثارة وتفكيك أسئلة عصره عبر نبش المحضور والمكبوت(١٠) فهو يؤكد على ان زهرة المسرح التي نبتت في أعماقه هي ثمرة تلك الطقوس الكربلائيه في عاشوراء وما تشيعه من مناخ حيث يستذكر ان أباه يأخذه مع إخوته الستة عندما كان صبيا حيث كانوا يمضون في الشوارع هناك بسيوف ورؤوس حليقة يغلفها السواد حيث يتحقق اللعب او يعاد تكوين مفرداته خيول تخب ورجال مفتولي العضلات يجرونها الى الجوامع الكبيرة لتتوزع الأدوار على الراغبين في اللعب كانت تلك هي الينابيع التي فجرت مخيلته من ذلك المناخ الكرنفالي المغلف بالسواد الذي يتكرر سنويا انه مثل عودة تموز الى الحياة من وهج ذلك المناخ اكتنزت روح جواد بذرة المسرح وتأسس لدية إحساس فطري وبانت ميوله حينما قرر دراسته ١١) ان الخطوط الفكرية والممارسات الإخراجية التي يعتمدها الاسدي في تجربته التي تؤلف تيارا فنيا قائما على وعي بمراحل التعامل مع النص حيث يضع (ياسين النصير) تجربة في سبع خطوات وهي **المرحلة الأولى** هي إعداد النص أي المرحلة التي يسعى فيها الاسدي باختيار النص واختباره

المرحلة الثانية هي كتابة النص وكيفية التعامل معه إخراجيا

المرحلة الثالثة :مرحلة الوعي بأفكار وطرائق النثر التي يفسرها الناقد ويخضعها الى مرحلة وعي البنية

المرحلة الرابع :هي تمارين الطاولة وهي التي يؤكد عليها الاسدي كما يؤكد عليها ستانسلافسكى التي تمثل لغة القراء النص

المرحلة الخامسة:مرحلة البروفة التي تعد عبارة عن صلاة يعشقها الاسدي والتي من خلالها يصل الى تركيب المشاهد

المرحلة السادسة :هي البناء والتمثيل على المنصة

المرحلة لسابعة :هي المرحلة التي يسعى الاسدي إلى الاهتمام في الفضاء ومنصة العرض وتأسيس جماليته والشي الأخير الذي يميز بوصفه رجل مسرح يسعى الى قراءة عروضية من خلال الكتابة فالنص لدى الاسدي هو اكتشاف يسهم فيها فريق العمل من خلال رحلة البحث والتقصي عن الدارميه في النص المكتوب وما يولده النص من الخامات الاجتماعية ثم البحث عن ما هو مشترك من خلال عملية التفكيك والبناء وإعادة الصياغة لينسجم مع رؤيته وتارة يختار الاسدي ضمائر عدة ليمزجها مكونة لديه نصا إشكاليا معرفيا(١٢) فالنص وخصوصية تحويله إلى المشهدية المسرحية الدرامية وبين كتابته هناك الكثير الذي يجب ان

يقال بخصوص النص والتحويل،النص والتفكيك،والنص والثبات الإخراجي،الإخراج(وتدمير النص)،النص والممثل الجديد، والممثل الجثة،النص والسحر،النص و(المكر)،النص والطيران، ما هي المسافة بين تفكيك النص وبين خيانته وما هي الحدود بين الولاء للنص وتقديسه ثم اغتياله أين يقع النص والمؤلف وما هي تناصا ته في مناخ إعادة النظر أو القراءة أو في أحيان مشاكسة ومنحه علامات جديدة هل النص هو كلية العرض المسرحي أم انه جزء من العرض المسرحي ؟أيحق للإخراج أن يقوم بقراءة معاكسة أم أن تفقده النص المكتوب هو الذي يمنح المؤلف راحة واطمئنانا على النص المقدس بعد كل ذلك ما هو موقع وخصوصية الممثل في كل عملية التحويل والثبات هذا (١٣) فالولاء للنص عند الاسدي يجعل منه نصا ميتا لذا فان(الاختلاف) مع النص كتابة أو إخراجا يزيح النص من أمكنته وأزمنته ليضعه في أزمنه وأمكنه تواكب التحولات والتغيرات المعرفية والسياسية الأمر الذي يجعل النص على مسافة وتماس مع الحياة الراهنة فهو من المخرجين الذين يعملون على تفكيك النص وإزالة قشرة القداسة منه سواء كان نصا أكلاسيكيا أو حداثويا فهو ضد تقديس النص وضد هؤلاء الذين ينظرون للنص بوصفه نصا محرما لا يقبل المساس او الحفر او (الاختلاف) و (المغايرة) بالقراءة البعيدة أو القريبة من النص، إنما يعمل على دفع الشخصيات والأسئلة نحو التشظي والتفجر والارتطام، واللعب بالإرث أو المنجز المبجل في عرف الآخرين إلى ممارسة التشابك ومشاكسة النصوص المحتشمة برغبات وشهوات(مسكوت)عنها أنها نيران قابلة للتفجر والتشظي سواء على صعيد التمثيل يؤديه ممثل مفكر أو بواسطة مخرج يؤمن بالانزياح عن الثابت والمستتب(١٤) ولهذا فهو يسلك مسلك(ارتوا) في نفيه حرفية النص لصالح روح العرض فارتوا الذي عمل على استبدال سيادة النص بسيادة المخرج وأصبح المخرج البديل النهائي في مسرح القسوة لذلك فان ارتوا يسعى إلى أن يجعل الإخراج لا من النص ان يعنى بتجسيد الصريعات القديمة من خلال بحثه عن لغة خاصة بالمسرح بعيدا عن طغيان النص وهيمنته على روح العرض فقد عمل (ارتوا) على استبعاد النص وموت مؤلفه حيث يقول افعل بالنص ما يحلو لي النص على المسرح شي مسكين دائما لذا أزينه بالصراخ والالتواءات من خلال الإطاحة به وبتجريده من قدسيته وإذلاله وتشويه وتفكيه حتى يفقد صفاته الرئيسية تدرجيا لكي يتلاءم مع رؤيته وقراءته (١٥) وهذا ما يسلكه الاسدي بصدد تعامله مع النص فهو يعبر مسافات النص وحدوده إلى وعورة بصرية أو رافعة سحرية تضع النص نفسه في مساحة غير متوقعة جمالية غير معلنة ابتكاريه تقذف النص إلى مجهول جمالي بصري مشحون وملغوم يفتح افقاً جديدا للنص (١٦) فمسرح الاسدي ومنهجه في تفكيك النصوص وتاؤيلها باعتماده في بنيته على أداء الممثل كعنصر اساسي وحيوي فهو يعمل على خلق ممثل من نوع أخر من خلال السعي إلى إيجاد تقنيات جديدة لمهمة الممثل في قلب العرض وتفجير العوالم الداخلية له من خلال قسوة الأداء ودفع طاقة الفعل الجسدي المتصل بتكوينات النص التي تخضع لتكوينات حسية وفكرية وثقافية طقسية تخلص الممثل من التراكمات والأساليب المورثة فالممثل لدى الاسدي هو الذي يهب نفسه لفنه ويعمل على تسخير إمكانياته النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لذا فهو يتوجه إلى مسرح الممثل ويصفه بصفتين أساسيتين :

١-استنطاق مكنات وجوده لعجنها وبعثها انبعاثا حيويا متجددا

٢- أن يلعب العقل المعرفي ومعارفه للمسرح الذي يعطي للبحث والبروفات خلاصة روحه وتصوره ومتابعاته للتقاط الجوهري من المشهد الحياتي ليعيد تكوينيه إبداعيا في المشهد المسرحي(١٧) فهو يطيح بالنص من خلال مشاكسته وتفكيك لمحتواه فالنص بنية مستقلة بذاتها لها قوانينها ونظامها الداخلي لدى الاسدي فهي تستند إلى اللغة أي الاستخدام النصي أو السياقي للغة يكسبها معناها من داخل النص وليس من خارجه فاللغة هي النص والنص بدوره لا يحتاج إلى ما يدعمه من خارجه لذلك فان فكرة الاستخدام المرجعي وهم لذا لابد من التركيز على الدال وليس على المدلول فأهمية الدال تنبع من كيفية صياغته ومن ثم تهمل تأهمل الطريقة ألتتابعيه التاريخية في النظر إلى اللغة واعتمادها على الطريقة الوصفية الآنية كون النص بنية مستقلة واللغة أداتها الرئيسه التي تتحدد من خلال السياق فإنها هي التي تتكلم في النص وليس المؤلف وبالتالي فان دلالة النص لا تتبع المؤلف بل العلاقة مع المتلقي لذا فان النص لا يرتبط بحياة مؤلفة ولا بالواقع فالنص في المفهوم ألتفكيكي ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة وبعدها لأبدا أن يستند إلى ما هو قديم أي أن التناص واحد من الفعاليات التي تعمل على التفاعل بين النصوص القديمة والحديثة سواء على المستوى الشكلي أو ألمضموني وعلى نحو كلي أو جزئي (١٨) لتشكل رغبة في العثور او الحفر في الشكل المقترح من النص الأصلي كما فعل المخرج الطليعي الروسي (يوري لوسيموف)مدير مسرح (تاكانيا)عندما حول هاملت إلى مغني جاز ليجر النص نحو حساسياته وبصرياته المنطوية على إبعاد جمالية موسيقية مفكك النص ليخرجه من حالة التوقع إلى حالة التجديد الصارخ من خلال إعادته لقراءة هاملت بشكل يتقاطع مع النص تقاطعا شيطانيا إلهاميا حرك في نص شكسبير فيروسات وكودات وإشارات كانت مجهولة لدى المتلقي والنقاد (١٩) فهو يسعى إلى تفكيك تلك النظرة المركزية الثابتة في بؤرة أحاديه لا تقبل الشك واللعب بأبهة النصوص وجلالتها فتجربته في كتابة نص(انسوا هاملت) و(المنجزة ماكبث) و(تقاسيم على العنبر) النص المعد من رواية تشيخوف ففي نص (هاملت) عمل على تغير بنية النص الشكسبيري من خلال استثمار آليات التفكيك ابتداء من العنوان مرورا بحذف العديد من الشخصيات ونفيها وتغير ملامحها وسلوكها واستدعاء





شخصيات من مسرحيات أخرى والعمل على تغير الإحداث والانتماء والتلاعب في النهاية ليقدم نصا جديدا مغايرا إلى هاملت ومستقلا عنة مستخدما مبدأ التناص (أي إحالة نصوص إلى نص أخر)عن طريق الإشارة إليه او تضمين أجزاء منه ليقدم قراءة تفسيرية عميقة ذكية ولماحة لنص هاملت مقتربا من روح هاملت الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها(٢٠) ماسكا معوله للإطاحة بهاملت ساحبا منه كرسي التأمل من تحت قدميه ليوقف تلك الحشرجات المسائية المنزلقة على البلاط البارد للمملكة العقيمة ليلملم بقايا (نكون أولا نكون) من على رفوف مكتبته الضخمة لا ملاينة ولا مجانسة ولا حتى أدنى تطبيع بين نيران اوفيليا وثلج هاملت فهو يفعل كما فعل(هانيز موللر) الألماني عندما سفك دم شكسبير أكثر من مرة وعلانية أمام المارة وجمهرة المصفقين في الاورقه الخشنة عندما حول مسرحية هاملت التي كتبها إلى (ماكينة هاملت)والشخصيات في مجملها عزفت وبعنف لا مثيل له من شراسة مولر اللغوية والدراماتيكية واعتراضاته الفكرية وغضبة وحقدة على التائهين في ملكوت الرهبنة السياسية ليقذف حشدا من الجرذان والديناصورات من بين ساقي اوفليليا سخطا على مفهوم التدين السياسي الاصولى كذلك فعل الاسدي في نصه انسوا هاملت الذي أزاح الستار عن الشخصيات الموجوعة حد الجنون وفتح باب النص بتفكيكه أمام رغباتهم وحقدهم المؤجل في مواجهة (كلوديوس)بربري الدولة الذي ابتلع أخيه وزوجته مرة واحدة ليبعث بالأول إلى حفار القبور وبالثانية إلى فراشة ونزقة النسوى الدموي(٢١) فالكتابه عند الاسدي منفتحة تبدأ بالاختبار وتنتهي في أخر عرض مسرحي فهي مدى مفتوح اللغة فيها متجددة لاكتشاف كثير من التضاريس المختلفة وراء الإعشاب والأحجار والمنعطفات واذا ما جاس الأرض بقوة تفجرت معاني الدرامية فيها فهي هم مزدوج مستمر فهو دائم البحث لقنص ما هو درامي منه فالنص الكتابي له القدرة على إطلاق الأحلام والورى والأفكار من قمقمها الأسطوري الميثيولوجي الواقعي العارم فهو لا يقف عند حد بل يكتب بالكلمة وأحيانا بالصوت أو الإشارة وطورا بالممارسة ليجعل ممثليه له ألقدره والجراءة في اختبار الكلمة المناسبة المحسوسة والمشبعة دراميا لذلك تعد نصوصه خامات ومعادن تختزن الكثير من الرعود والمواد المشعة التي تعد الكتابة مرحلة أولى لقراءة النص يجري اختراقها وكشف كل ما هو غريب وشاذ ومألوف وتحويل كل ذلك إلى استجابة شعورية تكون البروفة هي الأساس التي يتم اكتشاف الممثل الذي هو يعد جزء مهما يسهم في ترمـــيم وبناء النص(٢٢) فالا سدي يتعامل مع النص إخراجيا من منطلق نفي الانتماء لقديسيه ووثنيته فهو لا ينصاع مع الكتاب الذين يعدون كتاباتهم ثابتة وذات حصانة مطلقة فهو يتعامل مع النصوص الكلاسيكية والحديثة تعاملا حرا يعيد إحياء الأسئلة في داخل النص و يضئ مناطق ومناخيات جديرة بالتفجر والابتكار ليس هناك نص محرم أو مغلق ثم أن الفرق كبير بين مخرج يعيد قراءة النص قراءة تقديسية تساهم في موت النص وإبقائه في منطقته التاريخية وبين مخرج يعيد نبش وتفكيك واعادة استنباط المخفي فيها ثم إعادة قراءة النصوص قراءة إخراجية قد تتقاطع مع النص نفسه في كثير من النقاط (٢٣) لذلك تعد تنظيرات الاسدي التي تجسدت في كتاباته التنظيرية مثل كتابه (جماليات البروفة)،و(المسرح الفلسطيني الذي فينا) و(الموت نصا حافة المسرح)،و(المسرح جنتي) فهي كتب تجمع بين السيرة الفنية المسرحية والتنظير والتأصيل إلى مسرح عربي والتأكيد على البروفة وقدرتها على تفجير كوامن الممثل وإنارة العمل المسرحي بما تملكه من روح قادرة على ان تدفع العمل المسرحي نحو الانفلات من النمطية والكلائشية وما يميز الاسدي في كتاباته هو تدوين بروفاته التي تحمل رؤاه الجمالية ومنظورها للممثل الذي يعده أشبه بالقديس، والبروفة هي تنظيرات لم تلفها الحركة المسرحية العربية تدوينا مسرحيا من هذا القبيل ربما عرفته على شكل صيغة مذكرات مثل(تجربتي في المسرح) للمخرج سامي عبد الحميد) و(حياتي في المسرح) للفنان(بدري حسون فريد) وغيرها من المذكرات التي تحفل بها الذاكرة المسرحية ولكن ما يميز تنظيرات الاسدي هو تأكيده على البروفة والتنظير لها وتدونها وهي بمثابة الروح الباقية للمخرج بعد زوال العرض المسرحي الذي ربما سبقه إليها مخرجون عالميون عظام أمثال (ستانسلافسكي) في كتابة (حياتي في الفن)، بيتر بروك في كتابه (ألنقطه المتحولة)، وا يفرست في كتابة(البروفة حبى)،(والمخرج مهنتي) وباربا في كتابه (ارض الماس والرماد) فهي مدونات تجمع بين السيرة الذاتية و تنظيرات وتوثق ألكفيه التي أوصلت الممثلين والمخرجين إلى تحقيق عروض يومي مسرحية خالدة فهي أطياف تهيمن وتتغلغل في دواخلنا لما فيها من صدق والألم و وجع (٢٤) ومن ثم تشكل هذه التنظيرات زادا معرفيا لما تملكه من خصوصية لدى كل فنان فهي عبارة عن كنوز من الذخائر الجمالية تمتزج وتتداخل فيها التجربة الذاتية مع الخبرة العلمية لتبلور وتشكل رافدا معرفيا وجماليا تنهل منه الأجيال ليكون لها معينا بما يحمله من رؤيا للفن والحياة عملت على ترسيخ كثير من المفاهيم المسرحية والقواعد الجمالية التي تحكم طبيعة الفن المسرحي هي مدونات ساهمت في خلخلة منظومة التلقي بما تملكه من قدرة على النفاذ في ماهية الفن والجري في طرح اللامألوف والمغاير والتي أسهمت في دفع الفن المسرح سواء على صعيد التمثل والإخراج واستثمار الفضاء وتفكيك الأمكنة والذهاب بعيدا في فن التمثل من خلال البحث عن الجديد لتطوير نظرية العرض المسرحي والبحث في جمالياته متجادلة مع الثبات والمقولات التاريخية لذا تعد مدونات هؤلاء المخرجين التي توحدت مع حياتهم وامتزجت لتكون حياة واحدة تشكل ينبوع تنهل منه الأجيال الفنية (٢٥) لذا فان الاسدي يعد من المخرجين والمنظرين الذين يمتلكون





سمات خاصة ومتميزة في أسلوب تعامله مع الممثل بدفعه إلى الاقتراب من الملامح الشخصية على اختلاف منطقاتها (تأليفا/ إعداد/ ترجمة) يجمع بينهما خيط من المشتركات التي تحيلها من دون أن تتحول إلى نمط إخراجي يتكرر في كل حالة عرض لذلك فان أهم ما يميز الاسدي هو الاعتماد الكامل على الممثل انطلاقا من مفهوم بوصفه العنصر الأهم في العرض فالممثل عنده هو قلب المشهد والمشهد لدية لوحه درامية متكاملة يشكل جسد الممثل وصوته أدواتها ليصبح العرض لوحه اكبر تتشكل عبر لوحات صغيرة يلعب الإيقاع دورا كبيرا في انتظامها وتحقيق جماليه(٢٦) لذلك فإن تنظيرات الاسدي تنطلق من تأسيسات جمالية تنطلق من خلال البروفة التي يعدها الاسدي هي الأساس بالتعامل مع النص والعمل على تفكيكه وإزالة قشرته وتهشيم بنيته ودفعة إلى أمكنة غير مستقرة لتذوق لذائذه وكسر صنميته وعبر حدوده والحفر والبحث عن المسكوت عنة داخل بنية النص فالنص بالنسبة إلى الاسدي هو اشتهاء واستبطان وحفر في جوانيته لا إنتاج آلية الجمال .

المراجع

١- ينظر وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي،مصدر سابق ص١٠٧

٢- كروتفسكي،نحو مسرح فقير،تر،كمال قاسم نادر،مصدر سابق ص٣٣ــــ

٣-جواد الاسدى،جماليات البروفة،(بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣) ص٧

٤-ياسين النصير،اسئلة الحداثة في المسرح،مصدر سابق،ص ١١٢

٥-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة،مصدر سابق،ص٢٢٦

٦-وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، مصدر سابق ص١٠٩

٧-رويدة عتوف، لقاء الاسبوع،(سورية،جريدة الثورة السورية، ٢٠٠٦)،ص٢

٨-جواد الاسدي، نقوش على ماء المسرح (مصر،مجلة فصول مجلد ١٤ عدد١ ، ١٩٩٥) ص٣٨٣

٩-جواد الاسدي،نقوش على ماء المسرح،مصدر سابق ص ٣٨١

١٠-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق ص٤٧

١١-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى مابعد الحداثة،مصدر سابق ص٢٥٧

١٢-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق ص٤٧

١٣-عواد على،الحضور المرئي،المسرح من التحريم الى مابعد الحداثة،مصدر سابق ص٢٥٧

١٤-ياسين النصير، في المسرح العراقي المعاصر،مصدر سابق ص٨٨

١٥- جواد الاسدي،الموت نصا حافة المسرح،مصدر سابق، ص١١٥

١٦-جواد الاسدي،انسوا هاملت،(بيروت،دار الفارابي، ٢٠٠٠) ص١٠ ١٧-جواد الاسدي،الموت نصا،حافة المسرح،مصدر سابق،ص١١١

١٧- ينظر، وطفاء حمادي،الخطاب المسرحي في لعالم العربي،مصدر سابق ص١١١

١٨- موسى اسود،نقد محاولات التاصيل في المسرح العربي،(سوريا،مجلة الحياة المسرحية،وزارة الثقافة الهيئة العامة للكتاب عدد٦١، ٢٠٠٧) ص٦٠

١٩-جواد الاسدي،انسوا هاملت،مصدر سابق،ص

٢٠-نهاد صليحة ،شكسبيريات،(مصر،الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٩)ص٢٠١

٢١-جواد الاسدى، جماليات البروفة،مصدر سابق ص ١٠٩

٢٢- ياسين النصير،في المسرح العراقي المعاصر،مصدر سابق،ص ٨٩

٢٣-جواد الاسدي،المسرح جنتي،(بيروت،دار الآداب، ٢٠٠٨)ص٢١٠ -٢١١

٢٤-جواد الاسدي،جماليات البروفة، مصدر سابق،ص ٨

٢٥- اناتول ايفرس ، البروفه حبي مصدر سابق ص٥

٢٦- محمد الروبي، جواد الاسدي يكشف الواقع العراقي في حمام بغداد ، الكويت، جريدة الفنون عدد ٧٢ ، ٢٠٠٦ ص٤٥







دراما التلفزيون في قبضة المعلن

مروان ياسين الدليمي

الانتاج العربي
الانتاج الدرامي في المنطقة العربية شهد نمواً واضحاً خلال الاعوام العشرة الاخيرة مقارنة بما كان عليه قبل ظهورالبث الفضائي في منتصف تسعينات القرن الماضي، فقد لعب ظهورالقنوات الفضائية الخاصة الدور ألأكبر والأهم في تسريع عجلة الانتاج وتطوره فنياً،خاصة في مصر وسوريا. ليصبح التنافس شديداً بينهما،بهدف:السيطرة على سوق التوزيع. وحصيلة ذلك أنْ تمكن الانتاج السوري من مُزاحمة الانتاج المصري إلى حد كبير،وبات منافساً شديداً له،من حيث الكم والنوع والتسويق،بل وضعه في موقف حرج،وصارالطلب عليه كبيراً من قِبل المحطات الفضائية والمُعلنين،بعد أن كان حكراً على الانتاج المصري منذ أن ظهرالبث التلفزيون في مطلع ستينات القرن الماضي .
وسط هذا التسارع في الانتاج وتطوره لابد لنا أن نتسائل عن حجم وأهمية الانتاج العراقي في خضم هذا التنافس،دون أن ننسى حقيقة تاريخية ثابتة في أن :العراق هو اول بلد عربي دخله البث التلفزيوني عام ١٩٥٦ !
لكن هل أرتقى نتاجه الدرامي الى مستوى هذه الاهمية التاريخية ؟
بلاشك أي متابع سيصل الى نتيجة ليست لصالح الانتاج الدرامي العراقي فيما لو تمت مقارنته مع دول عربية اخرى مثل لبنان والكويت والسعودية من غيرأن نضع مصروسوريا في الحسبان لأن المقارنة ستكون غير منصفة بلاشك،ويمكن ان نورد هنا بعض الحقائق التي من خلالها نستطيع التوصل الى صورة واضحة إلى مانشير إليه،على سبيل المثال : في سوريا مثلا يوجد اكثر من ٢٠٠ شركة انتاج درامي تعمل على انتاج المسلسلات والافلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية وافلام الرسوم المتحركة.

بينما عدد شركات الانتاج في العراق لايتعدى اصابع اليد،هذا اضافة الى افتقاد العديد منها الى المعايير الأدارية والفنية،بالشكل الذي يجعلنا نتردد كثيرا قبل أن نطلق عليها تسمية شركة . أيضا،هذه الشركات لاترتبط مهنياً في اتحاد ينظم عملها ويجعلها تتحرك بقوة في سوق الانتاج والتوزيع الذي يشهد تنافسا شديدا وسط تكتلات كبيرة.
إن قضية الانتاج باتت معقدة وعلى مستوى عالٍ من التنظيم والادارة وهي مرتبطة بشكل عضوي مع طبيعة الفعاليات الاقتصادية القائمة، ولن يتمكن أي نشاط فردي بالسيطرة عليها من غير أن يكون هنالك تنظيمات مهنية تتولى عملية التخطيط والتحرك في سوق الانتاج والمنافسة .

سلطة المال

عميقة هي المتغيرات التي حصلت في عالم الانتاج وقد لعبت دوراً حاسما في تحديد الاطارالذي يتحرك فيه سوق الانتاج الدرامي،في مقدمتها يأتي : (المُعلِنون من اصحاب الشركات ورجال الاعمال والمستثمرين والتجار)،إذ بات هؤلاء يلعبون دورا أساسياً في النشاط الاقتصادي وأصبحوا قوة رئيسة تتحكم بشكل كامل في الانتاج التلفزيوني الدرامي والبرامجي، بعد أن صارت الاعلانات التي تروّج لمنتجاتهم ومشاريعهم ـ والتي يحرصون على عرضها في المسلسلات ـ هي التي تحدد ماسيتم انتاجه من نصوص ونجوم سيشاركون في العمل،مقابل مايتم دفعه من مبالغ كبيرة جداًيتم دفعها للشركات المنتجة والمحطات الفضائية.. فقد وصل سعر الساعة التلفزيونية من هذه المسلسلات يتراوح مابين ١٥ الف دولار إلى ٤٥ الف دولار،أي أنَّ ثمنَ مُسلسل بثلاثين حلقة يصل إلى أكثر من ٠٠٠ /٩٠٠ الف دولار!ووصلت اجورالممثلين من النجوم في الساعة التلفزيونية الواحدة الى ٠٠٠ /٥ ألاف دولار،ومجموع مايتقاضاه أي نجم يصل إلى ١٥٠/٠٠٠ الف دولار في مسلسل واحد بثلاثين حلقة !

الاجتياح

ARAB TELEMEDIA SERVICES

الكاتب رياض سيف

المخرج شوقي الماجري

المنتج المنفذ طلال عدنان عواملة

أزاء هذه الارقام العالية لم تعد لدى إدارات المحطات الفضائية ـ الحكومية منها وغير الحكومية ـ القدرة على الصمود والمنافسة أمام المُعلنين،وهذا مافرض على شركات الانتاج أن تفكرالف مرة قبل الشروع في الموافقة على إنتاج اي نص درامي،وأن تدرس جيداً فرص الاستثمارالاعلاني التي سيأتي بها،والتي من خلالها سيتم تغطية تكاليف الانتاج وتحقيق الارباح العالية،وهي بذلك تريد أن تطمئن على إستمرارعجلة الانتاج ونموها،إضافة الى ماسيتبع ذلك من تفكير دائم في تحديث ادوات الانتاج التقنية.

وقد يكون هذا الأمر من أهم النتائج التي افضى اليها سوق التنافس ،وألقى على شركات الانتاج مسؤولية مضافة دعاها لأن تضع في اولويات اهتماماتها استخدام احدث التقنيات في التنفيذ،وخاصة كامرات التصوير، بعد أن شهد العالم تطورا ًمذهلا في هذا الاطار التقني وانعكس ذلك بشكل واضح على طبيعة الصورة وجودتها الى الحد الذي باتت صورة الانتاج الدرامي التلفزيوني في تنافس شديد مع الانتاج السينمائي،بل لم يعد هنالك من فرق بينهما من حيث جودة الصورة.

وسط هذه التحولات والتطورات التي شهدها الانتاج الدرامي العربي نجد أن الانتاج العراقي مازال يعتمد في آليات عمله



وتفكيره على انظمة تقليديةٍ رثّة تِجاوزها الزمن،وتقنيات غيرمواكبة لما هو حاصل في العالم .

كل ماأوردناه هي عوامل مهمة تقف سببا في تخلف الانتاج العراقي لايمكن التقليل من أهميتها تحت أي تبريرقد يتعكز عليه العاملون في الانتاج ومازالوا يكررونه على اسماعنا في كل مناسبة يتم الحديث فيها عن ازمة الدراما العراقية،ومن تلك التبريرات مثلا :- "أن الانتاج العراقي يواجه محاربة غيرمعلنة من قبل الشركات والدول العربية". وبتقديرنا المتواضع هذه الحجة ضعيفة،بل هي محاولة بائسة منهم للهروب من المشكلة،وإلقاء مسؤوليتها على الأخرين .

مفهوم السلعة

من هنا يمكننا القول بأن الانتاج الدرامي بات سلعة بالمفهوم الاقتصادي الدقيق للكلمة،ويخضع تسويقها لقوانين العرض والطلب،التي يقف خلفها ويتحكم بها رجال أعمال ومستثمرون وتجارعقارات ورجال صناعة ،وبذلك لم تعد الاعمال الدرامية من حيث أسباب قيامها وانتاجها مشاريع جمالية خالصة يحقق من خلالها الفنانون أحلامهم بالمدن الفاضلة،ويوصلون عبرها خطابهم الانساني لتحقيق العدالة الاجتماعية.أنما هي مشاريع إقتصادية بأمتياز،تُرصَد لها ميزانيات مالية ضخمة،تكفي لأشباع ألاف الجياع والمحرومين في عالمنا العربي،الهدف من انتاجها:- تحقيق أرباح عالية تضاف الى ارصدة الشركات ورجال الاعمال،الذين أدركوا بعد ظهورالبث الفضائي،أهمية الاستثمار في هذا القطاع الحيوي الذي يحقق صلة مباشرة ومؤثرة مع المستهلك .

هذه المنظومة الاستثمارية التي باتت تتحكم في الانتاج الدرامي العربي، منذ مطلع تسعينات القرن الماضي ـ بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وبقية المنظومة الاشتراكية التي كانت تتبعه في العديد من دول العالم ومنها منطقتنا العربية ـ تمَّ استعارتها بطريقة مستنسخة من نمط الانتاج الاميركي الرأسمالي،الذي شهد تطورات هائلة في آليات عمله منذ بداية تأسيس شركات الانتاج السينمائي في مطلع القرن العشرين مُعتمدا ًعلى منظور فلسفي(براغماتي)يتعامل مع أي عمل فني على أنه: سلعة إقتصادية استهلاكية تخضع في وجودها واهميتها وقيمتها لشروط السوق.



الدرامي الى حد كبير،وباتت تتكدس في ادراج شركات الانتاج عشرات النصوص الدرامية،منتظرة دورها في التنفيذ،ومن ثم ألدخول في حلبة سباق تنافسي شديد على كسب الاعلانات التجارية التي ستعرض اثناء فترة بثها، خاصة في شهر رمضان ،فقد أصبح هذا الشهر نقطة انطلاق سنوية لسباق محموم بين المحطات الفضائية تحرص جميعها قبل حلوله بشهرين على عرض مقتطفات إعلانية (برموشن) مأخوذة من الاعمال الدرامية التي سيتم عرضها خلال شهرالصوم بقصد جذب المُعلنين وكسب أكبرعدد من الاعلانات التي سيتم عرضها خلال فترة بث المسلسل.

يضاف إلى ذلك عامل آخر مهم ساهم في تحريك عجلة الانتاج وتطوره : فبعد أن دخل على خط المنافسة والمساهمة في هذا الاستثمار،المال القادم من دول الخليج العربي بكل ثقله وامكاناته،باتت شركات الانتاج اكثر طموحا في خططها ومشاريعها الفنية،لتصل ميزانيات بعض الاعمال الدرامية ارقاما كبيرة جداً،إلى اكثر من ١٠٠مليون دولار.

الوجه الآخر للصورة

بنفس الوقت،الصورة ليست بهذه القتامة إذا ماأخذنا بنظرالاعتبارالعلاقة الجدليةالتي ارتبط بها الفن الدرامي مع عجلة السوق الاقتصادية،ومانتج عنها من تطور في اساليب العمل والتفكير لدى الفنانين،في المقدمة منهم الكتاب والمخرجون والمصورون ومدراء التصوير وبقية الحرفيين،فالاجور العالية التي باتوا يتقاضونها دفعتهم الى تطوير افكارهم ومعالجاتهم الفنية،وانعكس ذلك على المستوى الفني الذي تقدم فيه الاعمال الدرامية العربية،فوجدنا كتاب الدراما ينطلقون نحو مناطق وموضوعات جديدة ومثيرة لم يكن مسموحا الاقتراب منها،كما تم تقديمها بمعالجات فنية إبتعدت كثيرا عن الأطرالمستهلكة والتقليدية في الرؤية والتنفيذ،سواء على مستوى الاخراج أوإدارة التصويروالاضاءة وبقية عناصر التكامل الفني في الصورة الدرامية،خاصة بعد انخراط العديد من المخرجين السينمائيين المُمَيزين في اخراج الاعمال الدرامية التلفزيونية،وهذا مارفع من مستوى معالجاتها الفنية، لتقترب بذلك من نمط الانتاج السينمائي الذي عادة مايتمركزسياقه العام على بناء وتأثيث اللقطة الواحدة،وبالاعتماد على كامرة واحدة،وليس بناء المشهد كاملا وبأكثرمن كامرة . بهذا الصدد يمكن الأشارة إلى الكثير من المسلسلات كنموذج لما نقول، منهاعلى سبيل المثال لا ألحصر:الولادة من الخاصرة،طرف ثالث،رقم سري،اخوة التراب،الحارة، نابليون والمحروسة ،الاجتياح،هدوء نسبي، التغريبة الفلسطينية،وغيرذلك من الاعمال .

ونتيجة لما أشرنا إليه :إزدادت مساحة الاهتمام والتلقي للأنتاج

خلاصة القول

إذا أردنا تطوير الانتاج الدرامي العراقي ينبغي أن نأخذ بنظرالاعتبار كل التطورات التي حصلت في نمط الانتاج العربي،وعدم تجاهلها والقفزمن فوقها،فالمسألة لم تعد مجرد أحلام وامنيات فنية يسعى لتحقيقها الفنانون وبقية فريق العمل، بقدر ما تتطلب المعالجة : توفير الارضية المطمئنة لأصحاب رؤوس الاموال،من تجار ورجال أعمال، لكي يستثمروا أموالهم في مشاريع فنية، تعود عليهم بالربح،وبذلك نضمن دوران عجلة الانتاج ،وتأسيس شركات انتاج ستكون هي بالتالي القاعدة الاساسية لنهوض الانتاج .

أخيرا نقول: ينبغي على العاملين في الدراما العراقية،التخلي نهائياً عن التفكيرالعاجزوالقائم على:-انتظار الدعم والمساعدة الدائمة من الدولة . .لأنَّ معظم التجارب الناجحة في الانتاج الدرامي ـ في معظم دول العالم ـ ،لم تضع في حساباتها ألأعتماد على ماستقدمه الدولة من دعم لها،بقدر ما كان نجاحها مرتبطا بشكل اساسي على قدراتها وامكاناتها في تحقيق فرص العمل والنجاح .



(أستطيقا ألإبداع الموسيقي)

مهدي هندو

المقدمة :-

هذه العبارة التي أصبحت فيما بعد مصطلحا مهما في عالم الجمال ، أطلقها (الكسندر غوتليب بومغارتن) وهو متخصص في الفلسفة ، ومن بين ما تعني هذه ألعبارة .. فلسفة الجمال الفني ، وتعريفاتها كثيرة وأبسط هذه التعريفات : هي المعيار الذي يحدد العمل الفني من خلال اكتشاف جمالياته .

هذا لا يعني أن بومغارتن هو الذي اكتشف هذه العبارة عندما اقترن بها اسمه ، لأنها تنحدر من الكلمة اليونانية Aisthesis ... ولكن بومغارتن هو أول من أعطى تصنيفا" ونسقا" لمعنى هذه العبارة تطبيقا" في علم الفنون الجميلة ، ولقد تناول أكثر الفلاسفة اليونان من أمثال سقراط وفلاطون وديمقريطوس وكذلك الشعراء والكتاب اليونانيين من مثل أرسطوفانيس وأبيكوروس وغيرهم ، مرورا بعصر النهضة الذي أظهر هذه العبارة من خلال التشكيل الديني والإلهي ، ومنهم شكسبير والبرتي وليوناردو دافنشي وغيرهم ، حتى جاءت الفترة الكلاسيكية الفرنسية على يد كورني وراسين وغيرهم ، ومن ثم جاءت الأستطيقا الماركسية على يد بالنسكي وتشارز نيسافسكي وغيرهم ،

جاءت الأستطيقا لتكون المعيار الذي يعنى بالشكل المتناسق داخل التكوين الفني ، هذا يعني باتت هي المعيار الذي يحكم الإبداع الفني بكافة أنواعه سواء كان تشكيليا" أم مسرحيا" أم موسيقيا" .. فهي في التشكيل تشتغل على فلسفة الضوء والنور وكذلك الظل وقواعد التونات والظلال وأيضا مثله في التصوير ،

من هذا نفهم أن الأستطيقا لها علاقة كبيرة ومهمة مع الإبداع ، وهنا يبرز لنا سؤال مهم جدا" ما مدى العلاقة التي تربط الأستطيقا مع ألإبداع الفني ..؟ وخاصة ألإبداع الموسيقي الذي يختلف عن أي أبداع فني أخر كون الموسيقى أكثر تجريدا من الفنون ألأخرى ، لابد لنا أن نعرف هل أن الأستطيقا الموسيقية هي المتحكمة أو المقررة لما سيكون عليه ألإبداع الموسيقي .

إن (شونبرج) يقول : (لا تستطيع الأستطيقا الموسيقية ـ أن تدعي أنها معيارية فهي لا تملك إلا أن تصف ما هو موجود ،





دون أن تمتلك القدرة على تقرير ما ينبغي أن يكون) لايمكن أن يوضع الفعل ألإبداعي الموسيقي في خانة الفعل النظري أو التنظيري لأنه احيانا يندرج تحت التجربة الحدسية وبهذا يكون قد انفلت عن كل ما يوضع من نظريات موضوعة مسبقا" كونها خارجة على فعل الإبداع الأني .. ولذلك ربما تكون قد تعيق هذا الفعل الخـــالق في نموه وتطوره ، لو وضعت مسبقا" ، أي أنها قبلية بمحدداتها ومر تكزاتها التي لا تتماثل مع مايخلق من فعل إبداعي موسيقي ، إذن لابد من وجود استاطيقا بعدية متجددة ديناميكية بعيدة كل البعد عن الأستطيقا الثابتة الموضوعة مسبقا" لأن الفعل الخالق الموسيقي لايركن إلى الثبات فهو متجدد خاصة وأن ولادة الإبداع الموسيقي ولادة ليست بإرادة واعية وإنما هي ولادة لاواعية منبعها اللاشعور ، لأنه يشتغل على موضوعة الانفعالات اللاشعورية المستمدة من عالم اللامرئيات ، عالم المثل ، ولذلك نقول لايمكن ان تحدد استطيقا ثابتة او معينة لتكون معيارا" للإبداع الموسيقي ولكن يجب ان تتمثل الأستطيقا هذا الفعل الإبداعي في كل مرة (الواقع ان العمل الفني هو الذي يحدد الفنان أثناء فعل الإبداع ، ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التي تحاول أن تتجسد فيه)"١" تكون استطيقا الموسيقى نابعة من الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه وليست خارجة عنه وبذلك تكون استطيقا متجددة وتكون معاييرها كذلك ، تتأتى هذه الأستطيقا من إدراك الموسيقي أن في اعماقه شذرات استيطيقية عليه أن يحفظها في فعله الإبداعي أوان عليه ان يترجمها إلى إبداع موسيقي يتمظهر في النتاج الذي يكسر به المألوف والثابت متجها" به صوب الحداثة والتجديد كما فعل في هذا الصدد الموسيقار (بيتهوفن) عندما لم يُشرك اكثر من ألتين نحاسيتين من مجموعة الآلات النحاسية الموسيقية في الأوركسترا الكلاسيكي وذلك بسبب مساحة هذه الآلات الصوتية الضيقة وكانت هاتان الآلتان مــن نـــوع آلة (الترومبيت) الموسيقية "٢" .

وبذلك يكون بيتهوفن قد أوجد استطيقا نابعة من فعله الإبداعي إذ أن هذا الفعل خلق لأن يتمثل في أجواء هذه الآلات التي لاتستطيع ترجمته لضيق مساحتها بالنسبة له ، لكن ليس بالضرورة أن يكون ما قدمه بيتهوفن من استطيقا يجب ان يكون معياراً لأعمال أو أفعال ابداعية موسيقية أخرى ، إذ أن كل فعل إبداعي كما قلنا له خصوصيته التي خلق فيها ، ولذلك نقول أن استطيقا الموسيقى هي ديناميكية ، ونلحظ ذلك في التفاوت الأستطيقي بين مؤلفي الموسيقى والتمايز الظاهر في أعمالهم الموسيقية رغم أن جميعهم يؤلف في نفس القوالب الموسيقية من صيغ السمفونيات والسوناتة والكونشيرتو والأوبرا وغيرها ، إلا أننا نتلمس البعد الأستيطيقي المنصهر في الفعل الإبداعي لموسيقاهم (وهي ترسم من مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطاً بيانياً يمثل تقدماً مستمراً ــ عبر تباين الأعمال ــ نحو تحقيق ذاتها تحقيقاً تاماً)"٣" .

الأستطيقا القبلية هي تصور لما يكون عليه الفعل الإبداعي الموسيقي ، ولا تتحقق إلا إذا أصبح هذا الفعل الإبداعي واقعاً ، وهذا ما يحيلنا إلى عملية التجريب أو التجديد أو التحديث الذي طال الموسيقى وعلى مر العصور ، فالعصر الرمانتيكي الذي دخلت فيه الرومانتيكية في كل جوانب الحياة ومنها ألأدب والفنون التي شملت منها الفن الموسيقي الذي جاء على أنقاض الفن الموسيقي الكلاسيكي في مطلع القرن التاسع عشر حيث كانت (الموسيقى الرومانتيكية ، هي أسلوب فني في الكتابة الموسيقية يربط بين الموسيقى وعناصر مدركة كالطبيعة والبيئة والشعر والأدب بما يوحي بفكرة أو قصة أو منظر أو تاريخ ، إنها الموسيقى ــ ذات الموضوع أو البرنامج ــ وهو ما يميزها عن الموسيقى الكلاسيكية)"٤"

القصيدة السمفونية :-

يأتي التجديد الرومانتيكي بواسطة (الكلمة) التي يعتقد الرومانتيكيون بأنها لو أضيفت إلى الموسيقى لفعلت الموسيقى فعلها الأستطيقي في التعبير عن المعنى الأشمل لهذه المفردة أو الكلمة ولذلك كانت (القصيدة السمفونية) وهي الشكل الفني الذي ينفلت عن نظام القالب الموسيقي السمفوني المعروف للجميع ، أي بمعنى الإبتعاد عن الموسيقى المجردة الصرفة والتعبير عن القصيدة الكلامية بموسيقى ترتقي بهذه القصيدة إلى مصاف الموسيقى المجردة ، مثال لهذا الشكل الموسيقي سمفونية بيـــتهوفن الكورالية (نشيد الفرح) أو ماسمي (نشيد السلام) القصيدة التي كتبها الشاعر الألماني (فردريك شلر) ولكن فيما بعد اقر الرومانتيكيون باهمية موسيقى الآلات الصرفة وفي هذا الصدد أوضح (هوفمان) (عندما يقال أن الموسيقى فن مستقل قائم بحد ذاته ، ينبغي على الدوام ألا يتصور المرء شيئاً" اخر غير موسيقى الآلات فهي بسبب إزدرائها لأي عون خارجي وأي امتزاج بأي فن أخر ، تعبر تعبيراً صافياً عن طبيعة الفن المميزة التي لا يمكن إدراكها با تباع أية وسيلة أخرى)"٥" ومن التجديد الذي أوجدته الموسيقى الرومانتيكية .

أن الموسيقي الرومانتيكي تمسك بالذاتية التي تخالف الموسيقي الكلاسيكي الذي كان يتمسك بالموضوعية ، وعلى هذا كان المؤلف الموسيقي الرومانتيكي يتعامل مع الفعل الإبداعي الموسيقي على أساس المزاج والرغبات الشخصية والانفلات الذي يتجاوز أي حدود حتى وإن كانت على حساب قيم البناء الموسيقي في التوازن والشكل ، وفي كل هذا كان للفعل الإبداعي الموسيقي استطيقا خاصة خلقتها الموسيقى الرومانتيكية وهي بالطبع تختلف اختلافاً جذرياً عن استطيقا الموسيقى الكلاسيكية .

الخروج عن القوالب الجاهزة :-

وتتعاقب التطـــورات المـــوسيقية فلـــقد قام المـــوسيقار (برليوز) في التجديد الموسيقي إذ جعل حركات السمفونية



الأربع ـــ خمساً وذلك في سمفونيته المسماة (فنتاستك) أو (قصة حياة جندي) ضارباً القالب التقليدي للسمفونية ، وهنا يتجدد السؤال هل أن استطيقا الموسيقى في معاييرها الثابتة ألزمت برليوز بأن يتخذها مثلاً يحتذى به أم كانت هناك استطيقا جديدة واكبت فعل الإبداع الموسيقي لدى برليوز ، وبالتأكيد يكون الجواب نعم كانت هناك استطيقا أخرى تحمل معايير أخرى لما حققه فعل الإبداع الموسيقي من تأثير ، ويدخل الموسيقار (ليست) بكل عنفوانه ليحدد الخطوة الأخيرة في بناء القصيد السمفوني وهي التحرر من كافة النماذج السمفونية تحرراً تماماً ، فهو يقرر أن خلق شكل جديد خير من البقاء على الأشكال القديمة ، إذن في كل تجديد أوتجريب تكون الأستطيقا خاضعة أيضاً للتغيير حتى وإن كان ذلك بشكل نسبي ، إن الحداثة والتجديد سمة من سمات الحياة وهي من البديهيات التي يعيشها الإنسان لغرض التطور ، جاء الانقلاب الفني والأدبي في مطلع القرن العشرين عندما أعلن الشاعر الإيطالي (مارتيني Marinetti) أنه يتبنى أفكاراً من خلالها يهجر الماضي إلى الأبد ويدخل إلى المستقبل الذي كانت للسرعة فيه القدح المعلى ، لأنه عصر الآلات والمصانع والطائرات ، ومن الجدير بالذكر أنه صرح بتدمير الشواهد التاريخية ، لأنها وكما يعتقد هي الحاجز الذي يمنع الخروج إلى عالم المستقبل (فلقد جاء في البيان الأول الذي صدر عن الحركة عام (١٩١٠ م) في مدينة (تورينو) : أن جميع الحقائق التي تلقن في المدارس والمراسم ، لم يعد لها وجود ولايمكن أن يكون ثمة فن عصري إلا إذا اعتمد على أساس عصري محض ، وأكد البيان على كرهه للجمال التقليدي .... وما الجمال في نظر المستقبلي إلا محاكاة للماكنة والطائرة والسيارة والكهرباء) "٦" .

الموسيقى المستقبلية :-

من الطبيعي أن هذه الحركة أثرت بشكل أو بأخر على الفعل الإبداعي الموسيقي حيث هجرت كل الأشكال الموسيقية الأخرى ، فابتعدت عن الرومانسية والكلاسيكية ، اخذ الشكل والمضمون نمطا" أخر غير الذي كان عليه مسبقاً ، فكانت الموسيقى المستقبلية تتسم بالغرائبية وعدم الوضوح والفهم في الأفكار (وكان المستقبليون الإيطاليون منذ أوائل العقد الثاني من قرننا قد مجدوا الآلة ونبهوا إلى إيقاعها ، فكانوا أول من فكر في إدخال صوت الصفارة وهمدرة القطار وأصوات المحركات إلى عالم الموسيقى وألبسوها مسوحا استتيكية فنية) "٧"

إلاّ أنَّ ورقتنا هذه تطرح سؤالها على أوجه عدة منها : ما طبيعة الأستطيقا التي رافقت فعل الإبداع الموسيقي عند هؤلاء المستقبليين ، أو ماهي المعايير الأستيطقية التي يمكن أن تحدد هذا الفعل الإبداع الموسيقي ، وهل تحتوي الضوضاء على مناطق جمالية حتى ترافقها استطيقا تدل عليها وتكون معيارا لها ..؟

هناك خواص يجب أن يلتزم بها المبدع الموسيقي إذا أراد أن يؤسس لحضوره في خارطة العمل الموسيقي ، منها (الأصالة) والأصالة تنبع من استحضار الماضي واستشراقه والعمل على توظيفه في عمله الموسيقي والعمل على تجديده وتطويره بما يتماشى مع تطور العصر ، وبذلك يكون قد خلق أيضا أستطيقا جديدة ولكنها نابعة من الأصالة والماضي (وإذا كان كل فنان خالق يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن الموسيقي ، فأنه لم يبدع عملا يتسم بالخصوبة إلا إذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه في ذلك التاريخ)"٨"

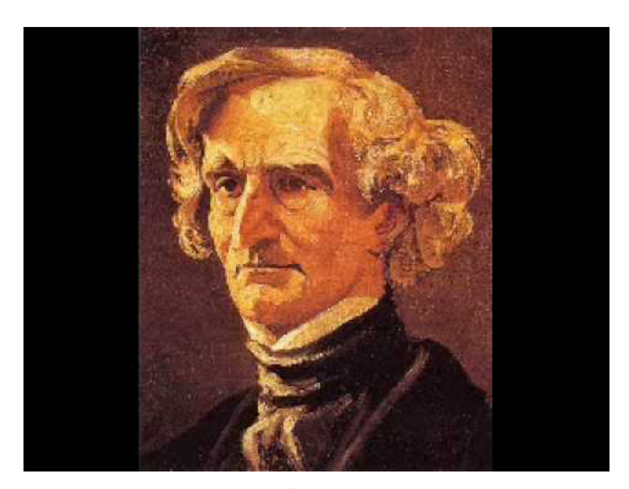


بيتهوفن

ولقد فعل الكثير من عظماء الموسيقى ذلك منهم (ميسيان) الذي اعتمد في موسيقاه على خليط من الموسيقى الأفريقية والشرقية والهارموني وسلالم الأبعاد الكاملة ، وكذلك أدخل إيقاعات جديدة وأصوات خارجة عن الموسيقى مثل أصوات الطيور وغيرها ، ولكنه بالرغم من جميع محاولاته هذه إلا أنه لم يتنكر للقواعد الموسيقية القديمة التي تخص اللحن "٩"

الخاتمة :-

نفهم من هذا التحليل أن أستطيقا الفعل الإبداعي الموسيقي تحضر في صورة الفعل نفسه سواء كانت قبلية أم بعدية ، وتحضر أيضاً في صورة الاسلوب الذي يتبعه المؤلف الموسيقي وإن كانت قواعد لحنية ثابتة لاتطالها يد التجديد ، فهي تتباين في أعمال المؤلفين الموسيقيين من خلال وضعها في أشكال موسيقية مختلفة ، إن الموسيقى خاضعة للتحليل الذي يساعد على فهم الأساليب المتنوعة والمتفق عليها سلفاً ، ولذلك تحتم عند إجراء أية إضافة أو تجديد أن يكون جوهر الموسيقى



بيرليوز

نفسه ، نصل هنا إلى نقطة مهمة مفادها أن الأستطيقا الموسيقية للفعل الإبداعي الموسيقي تتمظهر في حالتين الأولى تكون سابقة للفعل الإبداعي من خلال جوهر قوانين الفكر الموسيقي ، أما الثانية فإنها تولد أوترافق الفعل الإبداعي الموسيقي نفسه بعد أن يكون المؤلف الموسيقي قد أوجد نافذة فلسفية يطل منها على الفكر الموسيقي الذي يريد أن يرتحل به إلى المستقبل

الهوامش /

١ـ جماليات الابداع الموسيقي ، جيزيل بروليه ، ترجمة فؤاد كامل ، ص١٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد

٢ـ ينظر التحليل والتوزيع الأوركسترالي ، اعداد محمد كمال اسماعيل ، مراجعة د. يوسف السيسي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ٢٠٠٧

٣ـ جماليات الإبداع الموسيقي ،المصدر نفسه ، ص١٥ـ١٦

٤ـ دراسات موسيقية ، د. علي عبد الله ، ص٩٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٩

٥ـ الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، الفرد اتشتين ، ترجمة د. حمدي أحمد محمود ، ص٥٦

٦ـ دراسات موسيقية ، المصدر نفسه ، ص٧٧

٧ـ الموسيقى الألكترونية ، علي الشوك ، ص٨ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٨

٨ـ جماليات الإبداع الموسيقي ، المصدر نفسه ، ص٢١ـ٢٢

٩ـ ينظر الموسيقى الألكترونية ، ص٥٧ـ٥٨





الجزء الاول

مسيرة الأنبياء



القاضي رافد المسعودي

هاهنا الأرض النَديّة....
بل ها هنا الغاضريّة....
هنا .... بدأت الإنسانية
بحثاً عن الإنسان.......
في كور بابل..... نعم
فيٍ هذا المكان ....
بحثاً عن الإنسان ...
فكان للزمان ..... مكان
وللمكان زمان .. ..
منذ نبوغ الزمان ....
هاهنا ....هبط آدم من السماء
دابته رجلاه.. ..وخادمه يداه..
يبحث عن ضلعه المفقود ....
يبحث عنه في هذا الوجود ....
يبحث عنه في البيداء ... يبحث عن حواء.......................
هنا تعثر آدم...هنا شجت قدمه
ونزفت منه الدماء..
هاهنا ..ٍسال الدم........
مستهلاً للدماء..... هنا ..
سقطت أول قطرة دم ...
نعم.. نعم ....أول قطرة دم
على الرمل.....فكان اللون الأحمر
.... هو الحل على أرض الدماء
أرض كرب وبلاء ....
فنادى آدم ربّه مستغيثاً ....
ربّاه.....ربّاه.....يا ربّاه
أما زالت تلاحقني الخطيئة...
أما زلت أنا رهن الخطيئة...
خطيئة .... ثم خطيئة ... وكلها خطايا
انظرني يا رباه ....ما هذه الرزايا
فدعا آله السماء ...بكل هواجسه البريئة

ان يغفر له تلك الخطيئة......
مستغفراً يبحث عن التوبة ....وأي توبةٍ
إنها توبة الأنبياء ...وإذا بنداء من السماء
يآ آدم ....قد رفعنا عنك الوزر ....
ومسحنا من كتابك ......أفعال القدر
وذهبت تلك الخطيئة .....في ارض الشهادة
في ارض..... تربتها عبادة .....
في ارضً ......يكون الموت على ابن خاتم الأنبياء
..........ولادة............
وانطوى أول حزن في الحياة .....
وكتب لآدم .....النجاة ....إلى أن ....
وجد حواء في المدينة ....وقص عليها ....
.....قصته الحزينة .....يا حواء ....
إن من ذريتنا....له في تلك الأرض موعد

وما ارتكبنا الخطيئة ....إلآ لأجله..
وما ارتكبنا الذنب ....من تلك الشجرة...
إلآ لأجل ..... أن يولد .... ويقتل
في هذهِ الأرض ....ويخلد ....
إنها مسيرة الموت .... المفعمة بالخلود ...
وجرى الزمان .....
يرسم على جيد الأرض قافية الأحزان
ويكتب الآلام ....بالألم .
فتكورت في النواويس ..... مبادئ الأمان
إنها مسيرة الأنبياء ....
....
...........على هذه البيداء...

alrqaim



الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب

٢

تصدر عن دار الرقيم للابداع والنشر في كربلاء

في العدد

- النقد الألسني واشكاليات التطبيق في الشعر
- غرائبية طبائع الذات وضبابية الواقع
- مشروعية الهوية السردية عند إمبرتو إيكو
- بيان الحداثة المتذبذبة والنفاق الساخر بين جدية الحداثة وتهكم ما بعدها
- المسألة الأندلسية واستخلاص النص من المواجهات الأيدلوجية
- رؤية جواد الأسدي للمحضور والمكبوت في طقوس عاشوراء
- قيس الزبيدي: كيف نجعل مادة التعبير في السينما ذات دلالة سيميائية
- الدراما التلفزيونية في قبضة المعلن

alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء -ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥/ ٥/ ٢٠١٣